# Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit?

Wolfgang Madjera

Dr. Wolfgang Madjera.

# Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit?

In Österreich fällt nämlich alles schwer: jeder Theaterdirektor erklärt, das Theater sei in Österreich schwer zu leiten; jeder Bürgermeister, die Straßen seien in Österreich sehr schwer zu reinigen; jeder Polizeidirektor, die Mörder seien in Österreich schwer zu erwischen; und die Satyriker behaupten, es sei schwer, in Österreich keine Satyre zu schreiben.
(Daniel Spitzer, 1871.)

Wien und Leipzig 1907.
C. W. Stern.

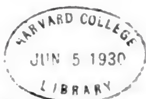
# Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit?

Von

Dr. Wolfgang Madjera.

In Österreich fällt nämlich alles schwer: jeder Theaterdirektor erklärt, das Theater sei in Österreich schwer zu leiten; jeder Bürgermeister, die Straßen seien in Österreich sehr schwer zu reinigen; jeder Polizeidirektor, die Mörder seien in Österreich schwer zu erwischen; und die Satyriker behaupten, es sei schwer, in Österreich keine Satyre zu schreiben.
(Daniel Spitzer, 1871.)

Wien und Leipzig 1907.
C. W. Stern.








Gesellschafts-Buchdruckerei Brüder Hollinek, Wien III. Erdbergstraße 3.

Ich wage es, bei der Frage, die ich mir gestellt habe und deren Beantwortung den Gegenstand dieser Ausführungen bilden soll, die Annahme eines Grundsatzes vorauszusetzen, ohne den diese Frage sofort in nichts zerfiele.

Ich wage vorauszusetzen, daß man dem Theater überhaupt die Verrichtung von Kulturarbeit zuerkennt.

Man möchte sich ja wahrlich oft verleitet fühlen, dem Theater eine kulturelle Sendung abzusprechen, wenn man die Entartungen gewahrt, zu deren Schauplatz die Bühne erniedrigt wird. Man möchte bei dem Treiben von Schalheit, Gemeinheit, Schamlosigkeit und Verhetzung, das sich auf den „weltbedeutenden" Brettern abspielt, das Theater eher für ein Hemmnis wahrer Kultur als für eine kulturfördernde Einrichtung halten. Und doch darf man um der Mißbräuche willen, die Entartung und brutale Habgier mit einer geweihten Stätte treiben, den Ursprung und die Bedürfnisse nicht aus dem Auge verlieren, aus denen heraus diese Stätte entstanden ist. Mag sie auch zeitweilig ihrem höheren Zweck entfremdet werden — dieser Zweck bleibt doch aufrecht und ihre Aufgabe besteht deshalb nicht weniger fort, weil Pflichtvergessenheit und niedriger Sinn sie zeitweilig nicht erfüllen wollen.

Wer würde es bei näherer Überlegung unternehmen, dem Theater eine große kulturelle Aufgabe, einen wichtigen Platz im Leben der Kulturvölker ernstlich abzusprechen! Ist es doch schon seinem Ursprunge nach ein Kind der Kultur, hervorgegangen aus dem Gottesdienste, dieser Wurzel aller Kulturentwicklung, da der Mensch *zuerst* das Geistige *über* sich anerkennt und verehrt, um an seinem ewigen Feuer in frommer Hingebung den schlummernden Funken *in der eigenen Brust* zu entflammen. In den von Pinien umschatteten Hainen der Götter, in den ernsten Bogenhallen der christlichen Kirchen vollziehen sich die ersten theatralischen Aufführungen; nur dem Heiligen, Göttlichen ist die erwachende Kunst geweiht und es könnte uns dies schon darauf hindeuten, daß jedes Abweichen von dieser einmal gegebenen Richtung ein Abirren vom naturgemäßen Entwicklungswege sei. Denn der geradlinige Fortschritt von jenen Anfängen konnte nur darin

bestehen, daß im gleichen Maße, wie sich die Vorstellungswelt vom Hohen, Erhabenen, Schönen, Hellen und Frohen aus engen Schranken ganz bestimmter religiöser Tatsachen heraus nach und nach unendlich erweiterte und bereicherte, das Theater diese wachsende Vorstellungswelt in den Kreis seiner Darstellung einbezog und sie in immer mannigfaltigerer Gestaltung aus der berauschten, begeisterten Phantasie des Dichters in die Wirklichkeit des Bühnenlebens übersetzte. Der gesunde, folgerichtige Fortschritt konnte nur darin bestehen, daß die Entrückung aus dem Alltag, die ein Hauptmoment des gottesdienstlichen Kultus bildet, nun vom Theater auf ebenso edle Weise bewirkt wurde, indem es die Gedanken durch göttlich und menschlich Großes gefangennahm, ohne mit einem bestimmten Kultus in Zusammenhang zu stehen. Hierzu kam nun allerdings bald eine andere Art der Entrückung — jene durch Erheiterung, und in dieser, wie sie das antike Satyrspiel oder die mittelalterlichen Fastnachtsspiele zu gewähren suchten, begann eine Wirksamkeit der Bühne, die weniger einer kulturellen Sendung als einem kulturellen Zustande entsprach; denn hier wurde nicht so sehr Kultur gefördert, als die moralisch besserungsbedürftige Seite des Kulturzustandes mit Behagen hervorgekehrt. Wenn auch die Anfänge des Satyrspieles ebenso in den Kultus des Dionysos zurückreichen wie die Anfänge der Fastnachtskomödie in das mittelalterliche Mysterienspiel mit seinem dummen Teufel und seinen komischen Episodenfiguren, so war doch gerade hier dem Fortschritte der Kultur noch ein schönes Feld gesteckt, indem es galt, auch die Erheiterung zu jener Höhe der Veredlung zu erheben, auf der sich die Tragödie von allem Anfang an befand. Der Weg, der dann zu dieser Höhe führte, ist deutlich wahrnehmbar. Er führt über Shakespeare und Molière zu Lessing und dem guten Lustspiel des 19. Jahrhunderts.

Entrückung aus dem „ermüdenden Gleichmaß der Tage“ läßt sich aber als das einzige naturgemäße Ziel aller theatralischen Betätigung zu allen Zeiten erkennen. Wenn das Theater dieser Aufgabe nicht gerecht wird, dann verleugnet es seinen Ursprung und seine ganze Entwicklung. Darum ist der Naturalismus mit seinem Elend- und Armeleutstück, mit seiner Grauingraumalerei zu verdammen. Denn er verstrickt den Zuschauer noch mehr in die Bande des Alltages, statt ihn von ihnen zu befreien; statt uns unser eigenes Elend, unsere Sorgen vergessen zu machen, überschüttet er uns mit der ganzen Pein des trostlosen Jammers anderer. Ja, diese naturalistische Art ist überhaupt, wie mir scheint, durch eine perverse Anlage der betreffenden Autoren zu erklären, denen es geheime Lust bereitet, in Schmutz und Qual und krankhaften Verkehrtheiten zu wühlen; und ebenso frönt nur perversen Gelüsten ein Publikum, das derartige Darstellungen aufsucht und dabei anderes als ein Gefühl der

Peinigung empfindet. Denn sowohl der Verfasser wie der Zuschauer müßte ja erliegen, müßte verzweifeln, sobald die Schilderung menschlicher Not, in deren naturgetreue Wiedergabe er sich vertieft, die menschenfreundlichen Gefühle eines gewöhnlich veranlagten Herzens erwecken würde.

Wenn wir also von vornherein die Entrückung als das Ziel der theatralischen Betätigung erkennen, taucht jedoch die weitere Frage auf, welche Art von Entrückung wir als eine solche bezeichnen wollen, die kulturellen Wert besitzt. Ein solcher Wert ist offenbar dort nicht vorhanden, wo eine Entrückung auf Kosten der Moral erfolgen soll. Hier haben wir es geradezu mit einer kulturellen Schädlichkeit zu tun und es ist gar nicht zu ermessen, welche Wunden der Sittlichkeit des Volkes und insbesondere der Jugend durch die Vorführung so schändlicher und sittenloser Komödien geschlagen werden, wie sie gegenwärtig an der Tagesordnung sind — abgesehen davon, daß dadurch auch der Geschmack an den reinen, hohen Darbietungen der Kunst in weiten Kreisen gründlich verdorben wird. Es sind wahre Verbrechen, die da an unserer im Grunde denn doch christlichen Kultur begangen werden, begangen dank dem Walten einer Zensur, die wohl den Bedürfnissen der Lebemänner, nicht aber den heiligen Interessen der Kunst zu dienen versteht. Es erscheint dieser Zensur wohl staatsgefährlich, wenn ein Soldat in österreichischer Uniform auf die Bühne tritt; aber es erscheint ihr durchaus nicht staatsgefährlich, wenn in Tausenden die sittliche Kraft geschwächt, die geistige Gesundheit untergraben, die Vorstellungswelt vergiftet, die Ehrfurcht vor dem Sittengesetz erschüttert wird. Früher hat man die dramatische Kunst mit den albernsten Ängsteleien gequält, hat ihr die Schwungfedern beschnitten, wo man konnte, hat ihr Netze und Fallen gestellt; heute sucht man sie auf bequemere Art zu ersticken: man läßt das Unkraut der „pikanten“ Stücke, der Ehebruchskomödien, der französischen Schwänke so üppig wuchern, als es will, und sieht mit Behagen zu, wie es die edlen, vom Staate in keiner Hinsicht gepflegten Blumen der wahren Kunst nach und nach erdrückt indem es den Leuten den Geschmack an ihr verdirbt.

Diese Art der Entrückung aus dem vom Sittengesetz beherrschten Alltag in die Halbwelt jenseits von Gut und Böse ist entschieden ebensowenig moralisch wie kulturell zu rechtfertigen. Sie bezeichnet nur einen gewissenlosen Mißbrauch der Bühne.

Nicht minder aber nenne ich es einen Mißbrauch, wenn die Bühne zum Schlachtfelde der Tendenz gemacht wird. Tendenz ist immer einseitig. Gewiß hat jede Tendenz ihre Anhänger; aber auch jede hat ihre Gegner. Kommt nun im Theater, das alle Menschen umfassen, das alle Menschen aus ihrem täglichen Dunstkreise entrücken soll, die Tendenz zur Sprache, so wird sie, auch dort, wo sie ehrlich gemeint ist, sofort die Köpfe

für und wider erhitzen, also ein reines Gefallen, eine reine und leidenschaftslose Entrückung überhaupt nicht aufkommen lassen, deren Voraussetzung ja auch ist, daß wir des Streites und Haders vergessen, der uns täglich umgibt. Leider aber sind es meistens nicht einmal ehrliche Tendenzen, aus denen man vielleicht Seelenkämpfe des Dichters von der Bühne herabtönen hörte; die Bühne gibt sich auch zum Sprachrohre von Tendenzen her, die dem Autor herzlich gleichgültig sind, deren Schlagworte ihm aber Wirkung auf die Leute und daher ein hübsches Sümmchen an Tantiemen versprechen. Es ist dies ein höchst einfaches Geschäft; denn man glaubt nicht, mit wie wenigen Schlagworten, aber auch mit wie wenig Witz und Geist dabei das Auslangen zu finden ist und wie regelmäßig trotzdem die guten Theaterbesucher darauf hineinfallen. Da wiederholt sich vor allem recht häufig das Schlagwort von den Finsterlingen, die, wie es so schön heißt, „die Sonne mit Kutten verhängen möchten". Wirkt sicher auf das „freisinnige Bürgertum" im Parkett und auf die „Genossen", in den Galerien. Derselben Tendenz dient auch der Betbruder, der ein schlechter Kerl, die Betschwester, die eine elende Heuchlerin, und der Freigeist, der ein großartiger Tugendbold und Menschenfreund ist. Weitere Tendenzen, mit denen sich immer wieder Wirkung erzielen läßt, sind gegen das Duell gegen den Militarismus, gegen die Korruption der Beamten und der Herrschenden, gegen die sogenannte „Philistermoral", gegen die bösen Ausbeuter und gegen die Protektion gerichtet — alles an sich ganz löblich, aber widerwärtig durch die aufdringliche Art, in der es ausgeschrotet wird, um in unkünstlerischer Weise die bekannten „Beifallsstürme" auszulösen und die Köpfe der Leute zu verwirren, die eine ganz verschrobene Anschauung von der Welt gewinnen und, abgesehen von jenen, die künstlerisch oder moralisch entrüstet sind, mit aufgereizter, haßerfüllter Seele das Haus verlassen.

Hier sehen wir also wieder eine Gattung von Schauspielen vor uns, deren Pflege zu den kulturellen Aufgaben der Bühne nicht gehören kann. Denn das Tendenzstück entrückt die Zuschauer zwar aus dem gewohnten Kreise ihres Einzellebens, aber es entrückt sie in eine Trugwelt. Der Tendenzschriftsteller ist, wenn er ehrlich empfindet, erbittert, wenn er als Geschäftsmann arbeitet, berechnend, immer aber subjektiv befangen. Der Einzelfall, den er darstellt, schon von ihm absichtlich oder unwillkürlich auf ein allgemeines Prinzip zurückgeführt, wird von den Zuschauern sofort verallgemeinert und diese Verallgemeinerung, die noch dazu oft auf unrichtiger Auffassung beruht, ist unter allen Umständen falsch. Wem soeben die Schandtat eines scheinheiligen Betbruders recht schmackhaft vorgeführt wurde, der wird nur zu sehr versucht sein, auch wirklich fromme Menschen als Betbrüder zu verkennen und ihnen Schlechtes zuzumuten; wer sich an

der — natürlich — näselnden Geistlosigkeit eines Aristokraten im Theater ergötzt hat, wird sich leicht alle Aristokraten als näselnd und geistlos vorstellen, und wer das Treiben der etwa gar von einem schriftstellernden Beamten gezeichneten Faulpelze, Protektionskinder und Pedanten in einem Ministerium kopfschüttelnd im Theater miterleben durfte, mag leicht den irrigen Schluß ziehen, daß sich ebenso und nicht anders jegliche Beamtentätigkeit abspiele.

Darum sind Tendenzstücke zur Förderung der kulturellen Aufgaben des Theaters nicht geeignet. Sie verhetzen, sie verbittern, sie täuschen und sie setzen die Schadenfreude an die Stelle edlen künstlerischen Genusses.

Wann also kann man von der Entrückung, die uns im Theater zuteil werden soll, sagen, daß sie kulturell wertvoll sei?

Jede Entrückung aus dem Alltag ist wertvoll, insofern sie mit sittlich einwandfreien Mitteln herbeigeführt wird; sie ist um so wertvoller, je größer die Harmonie ist, zu der sie unsere Seele entführt; und sie ist am wertvollsten, wenn sie eine dauernde Veredlung in unserer Seele zurückläßt.

In allen diesen Fällen wirkt die Entrückung heilsam und kräftigend auf die seelische Kultur des einzelnen, sie erfrischt, sie reinigt, sie bessert, sie gibt Mut, indem sie das Bewußtsein erweckt, daß es außer der gleichförmigen, ermüdenden Alltagswelt eine in der Kunst sich offenbarende klarere, höhere Welt gebe. Und da die Gesamtkultur nur blüht und fortschreitet, wenn die seelische Kultur der einzelnen gedeiht, ist offenbar, daß die vom Theater zu gewährende Entrückung als ein mächtiges Förderungsmittel der Gesamtkultur angesehen werden muß, sei es nun, daß diese Entrückung auf dem Wege der Erschütterung, der Erhebung oder der Erheiterung erfolge, wobei jedoch die Harmonie der erzielten seelischen Wirkung unbedingt gefordert wird. Denn Harmonie ist und bleibt das oberste Kennzeichen aller wahren Kunst und das Geheimnis aller ihrer großen Wirkungen. Harmonie ist das Abzeichen ihrer göttlichen Herkunft und alles Unharmonische ist unkünstlerisch.

Ein Theater, das in diesem Sinne der Entrückung aus dem Alltage dient, steht auf der Höhe seiner Aufgabe.

Ein Theater, das diese Aufgabe nicht erfüllt, ist wert, daß es zugrunde gehe, da es zum Werkzeuge törichter Zeitvergeudung herabsinkt.

Und nun, auf solchen allgemeinen Voraussetzungen fußend, wollen wir untersuchen, wie unsere Wiener Theater ihre kulturelle Aufgabe erfüllen.

Um den — ich will es gleich von vornherein aussprechen — für jeden gebildeten Kunstfreund unerfreulichen Zustand, in dem sich heute das Theaterleben Wiens bewegt, zu begreifen, muß man allerdings auch die Verhältnisse

berühren, die vielleicht manchmal den Standpunkt der Bühnenleiter zu erschweren geeignet sind. In dieser Hinsicht kommt zunächst der Wiener Volkscharakter in Betracht, das so oft gepriesene „südliche Blut“ mit seinem allzu großen Hang zur Leichtlebigkeit, zur Unterhaltung und zum Lachen. So liebenswürdig diese leichte Lebensauffassung den Wiener auch zuzeiten erscheinen läßt, sie bietet mit ihrer Scheu, sich zu vertiefen, sich dem Ernste hinzugeben, dem nachhaltigen Durchdringen höherer Gedanken und tiefgründiger Leistungen, bei denen es nichts zu lachen gibt, ein sehr ärgerliches Hindernis. So haben sich denn die Wiener aus klassischem Munde als „Volk der Phaäken“ bezeichnen lassen müssen und einer ihrer berühmtesten Mitbürger hat seine Vaterstadt in einer bitteren Stunde ein „Capua der Geister“ genannt, nach jenem Capua, das bei den Alten im Rufe geistlähmender Üppigkeit gestanden ist.

„Schön bist du“ — so sagt Grillparzer von Wien —

„Schön bist du, doch gefährlich auch
Dem Schüler wie dem Meister,
Entnervend weht dein Sommerhauch,
Du Capua der Geister.

Auf deinen Fluren geht sich's weich,
Und Berg' und Wälder breiten
Rings um dich her ein Zauberreich,
Durch das die Ströme gleiten.

Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte,
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halbgedachte.

Dazu dein Volk, ein wackres Herz,
Verstand, und vom gesunden,
Das sich mit Märchen und mit Scherz
Der Wahrheit Bild umwunden.

Man lebt in halber Poesie,
Gefährlich für die ganze —“

Ja, gefährlich für die Poesie und ohne Verständnis für das ernste Streben des Dichters ist jene gewisse „Wiener Gemütlichkeit“, die sich allzusehr den körperlichen Genüssen verschreibt, deren Wahlspruch „Heute ist heut'“ lautet und die sich die Sorgen lieber durch Heurigenmusik als durch hochtönende Verse vertreiben läßt.

Indem die dramatische Kunst mit dieser wienerischen Abneigung gegen das Ernste zu kämpfen hat, könnte ihr ein mächtiger Verbündeter in der Presse erstehen. Gerade die Wiener lesen sehr gern die Zeitung und schon das ausgedehnte Wiener Kaffeehausleben verhilft den Tagesblättern

zu einem so außerordentlich großen Leserkreise wie vielleicht in keiner zweiten Stadt.

Nun steht aber gerade die Kritik unserer Presse nicht immer auf jener Höhe, von der herab sie eine segensreich führende Wirkung auf den Geschmack des Publikums auszuüben vermöchte. Ich will ja gar nicht behaupten, daß anderswo die Kritik über jede Kritik erhaben sei. Erst vor wenigen Jahren hat Hermann Sudermann in seiner Streitschrift „Verrohung in der Theaterkritik" einen Federkrieg eröffnet, den die Berliner Kritiker Alfred Kerr und Maximilian Harden mit scharfgeschliffenen Klingen aufnahmen, aus dem jedoch zu ersehen war, daß die Berliner Kritik auch den groben Knüttel und den vergifteten Pfeil als Waffen keineswegs verachtet. Derlei Erscheinungen lassen sich natürlich nirgends vollkommen hintanhalten und sie werden auch nicht verschwinden, wenn die Versuche mit Hochschulkursen für Journalisten, die in der Schweiz und in Deutschland unternommen werden, zur obligatorischen Forderung eines Befähigungsnachweises für den schwierigen und verantwortungsvollen journalistischen Beruf führen sollten. Denn, mag gewiß so manche kritische Niederträchtigkeit, die vorkommt, auf Rechnung gewisser katilinarischer Existenzen zu setzen sein, gegen deren Eindringen sich die Presse noch viel zu wenig nachdrücklich verwahrt, so haben wir ja anderseits nur allzu häufig erlebt, daß auch akademisch und fachlich gebildete Kritiker die Waffe, die in ihre Hand gegeben war, zu wenig ritterlichen Hieben mißbrauchten und daß sie ihren Ansichten nicht durch das Gewicht sachlicher Gründe, sondern durch das beliebte Mittel des Bespöttelns und Lächerlichmachens beim Publikum Nachdruck zu verschaffen suchten. Wir wollen nicht bis auf Saphir zurückgreifen, von dem der erzürnte Grillparzer in jenen bekannten Versen behauptete, er sei ein vom Teufel geschaffener Mörder, dem jener nur eines mitzugeben vergaß: den Mut. Und so habe er ihn denn zum Rezensenten gemacht.

Aber erinnern wir uns nur der beiden beschämenden Fälle aus den letzten Jahrzehnten; erinnern wir uns, welches Füllhorn von Spott und Hohn der gewiß geistvolle Eduard Hanslick und noch viel reichlicher der Urheber des Wortes von der Wagnerschen „Affenschande", Ludwig Speidel, über Richard Wagners Schaffen ausgegossen haben und welche maßlosen Beleidigungen, ja Beschimpfungen unser edler Meister Anton Bruckner zu erdulden hatte! Nach seinem Tode war in einem Blatte eine Zusammenstellung der unglaublichen Roheiten zu lesen, deren Zielscheibe Bruckners Person gebildet hat, und ich bedaure, sagen zu müssen, daß nicht durch die Tatsache, sondern durch die Art dieses Kampfes unsere Kritik sich selbst ein Denkmal unauslöschlicher Schmach gesetzt hat.

Freilich, die beiden großen Männer befinden sich in ebenbürtiger

Gesellschaft, seitdem kürzlich Hermann Bahr über Shakespeare schreiben durfte, „daß der Spaß Shakespeares erst wieder wirken werde, bis sich ein verrucht Verwegener findet, der ihm aus unserer heutigen Art neue Worte für seine abgestandenen gibt.“ Ich finde, daß die „abgestandenen Worte“ Shakespeares immer noch geistreicher sind als die Bocksprünge der „verrucht Verwegenen“, deren sich im Kreise Hermann Bahrs mehr als genug finden!

Die Herren Kritiker pflegen, wenn man sich gegen solche Ausschreitungen aus ihrer Mitte verwahrt, sehr beleidigt zu tun und in schlecht gespielter Bescheidenheit zu behaupten: „Keine Kritik der Welt vermag das wahrhaft Gute auf die Dauer zu unterdrücken. Es setzt sich trotz allem durch. Man darf daher nicht empfindlich sein und muß den Zeitungskritiken nicht übertriebenen Wert beilegen. Man schaffe weiter und zeige, was man kann!“ Ja, ist denn ein Kritiker zu der Auffassung berechtigt, er dürfe die Feder willkürlich mißbrauchen? Legt ihm sein Beruf nicht strenge Pflichten auf? Ist ihm gegenüber die Ehre anderer vogelfrei? Darf er von seiner Macht unumschränkten, durch kein Moralgebot begrenzten Gebrauch machen oder sollte nicht gerade er das Wort, das „schwer sich handhabt wie des Messers Schneide“, mit doppelter Vorsicht und Gewissenhaftigkeit gebrauchen? Kann es einem Kritiker zum Ruhme gereichen, wenn von ihm gilt, was Adam Müller-Guttenbrunn kürzlich*) über den dahingeschiedenen Ludwig Speidel schrieb: „Man nannte Speidel den König der Kritik. Ein schöner Titel. Aber dieser König gönnte keinem Schaffenden sein Huhn im Topfe und er hat mehr Tränen in Wien fließen gemacht als je ein Mensch vor ihm?“ — Wie eine bedeutsame Mahnung zur Umkehr für alle, die sich selbst überheben, mag da das Begräbnis dieses toten Kritikers anmuten, von dem Müller-Guttenbrunn sagt: „An seinem Sarge aber fanden sich nur vierundfünfzig Menschen zusammen und darunter zählte man bloß vier Schauspieler. So begräbt das deutsche Theater seine Könige nicht, wohl aber seine Tyrannen.“

Hätten wir es hier nun mit unerfreulichen Erscheinungen zu tun, die überall vorkommen können und die in Wien nur deshalb von gefährlicherem Einfluß auf das Publikum sind, weil der Wiener von Natur aus zum Nörgeln und Spötteln geneigt ist und daher dem Nörgler und Spötter gern Gehör schenkt, so kommt bei uns noch ein Moment hinzu, das leider einen großen Teil der Tageskritik vom sachlichen Urteilen abhält und so den Stand der Theaterleitungen nicht unerheblich erschwert. Es ist dies die häufig zu beobachtende Verquickung politischer Ab- und Zuneigung mit dem kritischen Urteile und mit der ganzen Haltung einzelner

*) „Wiener deutsches Tagblatt“ vom 11. Februar 1906.

Tagesblätter gegen theatralische Unternehmungen. Ich habe den schädlichen Einfluß der Politik auf das Kunstleben in meiner im Vorjahre erschienenen kleinen Studie „Politik und Geistesleben in Wien" eingehender beleuchtet und will mich daher, obwohl sich der Großteil unserer Presse gegen diesen Mahnruf pünktlich taub gestellt hat, nur ganz kurz über diesen Gegenstand aussprechen. Ist ein Bühnenschriftsteller nur einigermaßen im Verdachte, einer bestimmten politischen Partei nahezustehen, ja nur einer gewissen politischen Richtung anzugehören, so gibt es jederzeit Blätter, in denen sein Schaffen nicht sachlich gewürdigt, sondern in denen er totgeschwiegen oder aber angeflegelt und lächerlich gemacht wird. Dasselbe widerfährt auch Theaterunternehmern, die nicht von vornherein und unzweideutig einen Eid auf das alleinseligmachende sogenannte „freisinnige" Glaubensbekenntnis abgelegt haben. Wir wissen ja, in welcher hämischen, unsachlichen Weise das Kaiserjubiläums-Stadttheater in den ersten Jahren seines Bestandes von einigen Blättern behandelt worden ist; wir wissen, daß ein Blatt, von dem gesagt wird, es sei ein „Weltblatt", jahrelang seinen Lesern den Wochenspielplan dieser Bühne unterschlagen hat, nur weil dieses Theater als Gründung einer politischen Partei angesehen wurde. Das mußten die Autoren, das mußten die Schauspieler, das mußte der Direktor entgelten; sie mußten ihre Namen vor dem In- und Auslande, in dem ja dieses Blatt tatsächlich noch, von seinem vor Jahrzehnten erworbenen Rufe zehrend, verbreitet und gelesen ist, verunglimpfen, sie mußten sich ihre künstlerischen Erfolge abschneiden, sie mußten sich den materiellen Ertrag ihrer Werke beeinträchtigen lassen. Wenn das kein strafbarer Mißbrauch der Presse ist, dann gibt es überhaupt keinen Mißbrauch.

Ein anderer Übelstand, unter dem die Freiheit der Entschließungen unserer Bühnenleiter leidet, besteht darin, daß sich in Wien Kritiker allzuoft vom „Geiste" getrieben fühlen, selbst Stücke zu schreiben. Da nun Kritisieren bekanntlich stets leichter ist als Schaffen, geraten diese Stücke meist unter dem Mittelmaß. Nichtsdestoweniger sehen sich die Bühnenleiter vor die unangenehme Wahl gestellt, entweder diese minderen Arbeiten aufführen oder im Theaterteile eines vielleicht einflußreichen Blattes einen Feind hinnehmen zu müssen, gegen den es kein Mittel der Abwehr gibt, jedenfalls aber dann einen Menschen zu verstimmen, der im Kreise der Preßleute viel verkehrt und über die betreffende Bühne unfreundliche Anschauungen äußern wird. Das ist ja nur menschlich. Nun kommen infolgedessen sehr oft Schauspiele auf die Bühne, die mit kulturellen Werten und mit Kunst nicht das geringste gemein haben und die der Bühnenleiter jedem anderen Autor postwendend zurückstellen würde. Das sind dann selbstverständlich verlorene Abende, verloren für den Direktor, verloren für das Publikum, verloren aber auch für jene redlich strebenden Schrift-

steller, die mangels ähnlicher gewichtiger Nachhilfe von Nebenrücksichten abseits stehen müssen, weil man für sie keine Zeit hat und weil der materielle Ausfall, den die Aufführungen aus dem Kreise der Koterie bringen, durch wirksame Tamtamstücke wettgemacht werden muß.

Wie niederdrückend ist es, wenn man erwägt, wieviel Mühe und Arbeit und Zeit solcherart auf nichtige Leistungen verschwendet wird! Immer wieder fällt mir, wenn ich dies betrachte, die beherzigenswerte Mahnung ein, die Leo Tolstoi im zweiten Kapitel seiner Abhandlung „Was ist Kunst?“ ausspricht: „Der Gedanke ist entsetzlich, es könne doch sehr möglich sein, daß der Kunst schreckliche Opfer an Arbeit, Menschenleben und Sittlichkeit gebracht werden, daß diese Kunst aber nicht nur keine nützliche, sondern eine schädliche Sache ist. Und deshalb muß die Gesellschaft, in der Erzeugnisse der Kunst entstehen und unterstützt werden, wissen, ob alles das tatsächlich Kunst ist, was für solche ausgegeben wird, und ob alles das gut ist, was Kunst ist, wie dies in unserer Gesellschaft angenommen wird!“

Es ist überhaupt sehr traurig, zu beobachten, wie großen Einfluß in Wien persönliche Beziehungen auf die Frage besitzen, ob einem Bühnenschriftsteller die Pforten des Theaters geöffnet werden oder nicht. Wem es gelingt, in gewisse Tafelrunden im „Spatenbräu“ oder sonstwo einzudringen, dem mag es wohl eher glücken, daß man sich für sein Werk interessiert, als dem, der das größte Talent für sich sprechen lassen könnte, aber in dem Wahne, daß dies genügen müsse, alle jene praktischen Nebenwege, die sicher und schnell ans Ziel führen, verachtete. Alles, was ein einheimischer Autor ohne persönliche Bekanntschaft und ohne Empfehlungen bringt, wird von vornherein kaum ernstlich beachtet werden. Die Wiener Bühnenleiter spielen, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, im allgemeinen nur „Namen“, das heißt Werke bekannter Autoren, diese freilich blindlings und ohne jedes Bedenken; außerdem nur noch krasse Derbheiten, Tendenzstücke und Arbeiten von Leuten, mit denen sie gut bekannt, die ihnen empfohlen sind oder die sie fürchten.

Vor einigen Jahren schien es, als ob eine frische Brise in dieses dumpfe, stumpfe Treiben hineinwehen wolle. Man erhoffte von der durch Karl Kraus gegründeten „Fackel“ eine gewisse reinigende Wirkung. Karl Kraus hatte in seiner „Demolierten Literatur“ und in einigen Aufsätzen, die er als Mitarbeiter der „Wage“ veröffentlichte, ätzenden Witz und scharfen Blick für so mancherlei, was faul und verbesserungsbedürftig war, bewiesen. Auch seine „Fackel“ erwarb sich in der Zeit ihres ersten Bestandes das unbestreitbare Verdienst, die große Öffentlichkeit mit Schändlichkeiten, besonders auf literarischem und journalistischem Gebiet, bekannt gemacht zu haben, von der sie bisher nichts ahnte. Leider aber ist die

„Fackel" ihrem anfänglichen Bemühen, sich unparteiisch und rein kritisch zu verhalten, nicht treu geblieben. Ihr Streit wurde immer persönlicher, ihre Stellungnahme gegen die „Neue Freie Presse" immer kleinlicher und langweiliger; schließlich verwandelte sich das rote Heft ebenfalls zu einer Lobposaune ausschließlich für Stammesgenossen des Herausgebers — nur für andere als die von der übrigen Presse geförderten — und heute ist sein Lieblingsgegenstand außer der Selbstverherrlichung des Herausgebers die Pflege der Perversität.

So gibt es in Wien wohl einige ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe stehende, literarisch gründlich gebildete, schreibgewandte und sachliche Kritiker, von denen — und dies wäre doch eigentlich das vornehmste Ziel aller Kritik — auch der Schaffende Belehrung gewinnt; aber es gibt leider auch ein übergroßes Maß von gänzlich verwilderter und zügelloser Kritik, die durch Parteilichkeit, literarische Unwissenheit und Zynismus das Urteil der lesenden Bevölkerung irreleitet und durch den Mißbrauch ihrer Stellung den Bühnenleitern das freie Handeln und das Erringen des Erfolges erschwert.

Fast noch schädlicher jedoch als die Entartung der Kritik wirkt dem Gedeihen der ernsten Bühne das vom Staate mit unerhörter Nachsicht geduldete und geförderte Unwesen der sogenannten „Vergnügungsetablissements" entgegen, aller jener „Tingeltangel" und „Kabarets", aller jener Brutstätten des geistlosen, schalen Stumpfsinns und der nervenkitzelnden Unzucht, in denen sich eine teils entartete, teils halb- und ungebildete Gesellschaft wohlbefindet und wohin sich der höher geartete Mensch etwa einmal aus Neugier verirren mag, woher er jedoch nie auch nur die Spur eines Gefühles wahrer Befriedigung mit sich nehmen wird. Wie die Pilze schießen solche Unternehmungen empor — ein Zeichen, daß sie sehr gut auf ihre Rechnung kommen müssen. Und die Leute füllen allabendlich und allnächtlich diese Orte seichtesten und frechsten Vergnügens. Sie vergeuden leichten Herzens unverhältnismäßige Beträge auf Speise und Trank, um dabei die widerwärtigen Späße von Clowns, die Wunderleistungen abgerichteter Papageien, Seehunde und Meerschweine, die gepfefferten oder verzuckerten Zoten schamloser Sängerinnen und die verzweifelten Nichtigkeiten moderner Dichterlinge zu genießen. Und Tausende im Volke dürsten indessen begierig nach Erhebung durch die Kunst, sie würden sich zu den Schaltern der Theater drängen, in denen echte Dichter zum Worte kämen, sie würden dort atemlos den Offenbarungen des Genius lauschen — wenn ihnen des Lebens Not die wenigen Heller erübrigen würde, um solchen Genüssen frönen zu dürfen. Eine schwere Verantwortung lädt eine Gesellschaft auf sich, die das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit von sich wirft und die glaubt, wenn man über Geld verfüge, sei alles erlaubt. Dann beginnen

alle jene, in denen der Drang nach dem Höheren lebt und die ihn aus Mangel an Mitteln nicht befriedigen können, sich zähneknirschend zu fragen, wo denn die vernünftige und moralische Berechtigung einer Gesellschaftsordnung, die solches ermöglicht, zu suchen sei? Und dann gewinnen oft die Parteien des Umsturzes sogar die Sympathien von Anhängern des Bestehenden, denen aber vor dem Übermute und der Sittenlosigkeit der sogenannten „besseren Gesellschaft“ ekelt.

Und wie verheerend müssen alle diese Unterhaltungen auf den Geschmack der Leute wirken! Kann man sich denn vorstellen, daß ein Mensch heute an dem Treiben bei „Maxim“ oder im „Moulin rouge“ oder bei „Brady“ oder im „Apollotheater“ Gefallen findet und morgen sein ganzes Wesen mit Begeisterung einem „Faust“, einer „Maria Stuart“, einer Shakespeareschen Tragödie hinzugeben vermag? Nein! Hier klafft ein nicht zu überbrückender Abgrund. Man kann nicht zugleich Gott und dem Mammon dienen. Das Verständnis und der lebendige Sinn für das innerste Wesen der Kunst schließt jedes Gefallen am Gemeinen aus. Und wo die Leute, wie bei uns, Mann und Weib, alt und jung, scharenweise in die Tempel des Mammon strömen, stehen gewiß die Tempel des in der Kunst sich offenbarenden Gottes leer.

Oder aber: die Tempel der Kunst versuchen es, den Vergleich mit den Tempeln des Mammon aufzunehmen.

Dies allerdings geschieht hier in Wien nur allzu häufig.

Und doch stünde unseren Bühnenleitern noch ein anderer Weg offen und doch obläge gerade ihnen eine hohe sittliche Aufgabe: die Aufgabe, die Menschen für ein kulturell hochstehendes Theater zu gewinnen, in ihnen den Sinn für das Höhere wachzuhalten und, wo er schlummert, ihn wieder zu erwecken.

Zur Erfüllung einer solchen Aufgabe eignet man sich nun freilich nicht, wenn man ein Theater als eine Art Geschäftshaus für Modewaren auffaßt. Zur Erfüllung einer solchen Aufgabe eignen sich Menschen nicht, denen nur Berechnung, aber kein Funke Begeisterung innewohnt. Hier werden Menschen erfordert, die eine eiserne sittliche Überzeugung, ein streng literarisches Gewissen und einen scharfen Feldherrnblick für die lebendigen und edlen Wirkungen der Bühne besitzen. Mit solchen Eigenschaften ausgestattet, müßte es auch den Wiener Theaterleitern möglich sein, die Bühne ihren kulturellen Aufgaben zu erhalten und den dreifachen Feind — den wienerischen Leichtsinn, die teilweise ausgeartete Kritik und den Wettbewerb der Tingeltangel — niederzuringen.

Aber, leider: Wie das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit in allen Gesellschaftsklassen immer mehr schwindet und ein roher Geschäftsgeist immer unbedenklicher die Oberhand gewinnt, so auch in den Kreisen der Bühnenleiter.

Ich möchte, bevor ich die einzelnen Wiener Bühnen daraufhin prüfe, wie sie ihre kulturelle Aufgabe erfüllen — oder vielmehr nicht erfüllen — die Hauptverirrung und die allersträflichste Unterlassung beleuchten, deren sich alle Bühnen gleichmäßig schuldig machen: es ist dies die frivole Mißachtung der dramatischen Literatur des höheren Stils und überhaupt die leichtfertige Außerachtlassung des literarischen Gesichtspunktes. Und doch kommt Kunst im reinsten Sinne nur im literarischen Schauspiel höheren Stils zur Geltung. Ich will damit ja nicht behauptet haben, daß die Bühne nicht auch einer leichteren Unterhaltung dienen, daß sie nicht auch auf anmutig-erheiternde Weise, ja sogar zuweilen durch urwüchsigen, derberen Witz jene Entrückung aus der grauen Alltagswelt bewirken dürfe, die ich als Hauptziel der Schaubühne bezeichnet habe. Aber die Bühne allen ihren höheren Aufgaben entziehen, sie nur zum Vergnügungsort und zur Stätte gewaltsamer Sensationen herabwürdigen, ist ein Verbrechen an der Zivilisation, und wenn die Theater zu nichts anderem mehr gut sind, dann wäre es besser, man schlösse sie überhaupt und ließe sie nur mehr als tote Denkmale einer untergegangenen Kultur bestehen. Das Übergewicht auf einer kulturell hochstehenden Bühne muß allzeit die ernste, echte, heilige Kunst besitzen.

Freilich, um diese echte, heilige Kunst ist es keine so bequeme Sache, wie um die leichten und rohen Machwerke, die heute unsere Bühnen beherrschen. Sie erfordert eingehendes Studium, und mit ein paar Proben ist solch ein Drama nicht auf die Bretter zu bringen. Mehr als ein paar Proben erübrigt man aber zwischen den hastig einander folgenden Aufführungen der leichten Ware nicht. So werden also, wenigstens auf den Privattheatern, die Meisterwerke unserer Klassiker — wenn man anstandshalber einmal eines bringt — gewöhnlich ohne jede Spur von Vertiefung, ohne jede eigene, bedeutende Auffassung gespielt. Man setzt sie zu billigen Preisen oder an Nachmittagen an und nährt so im Publikum die Meinung, als ob es sich hier um etwas Minderwertiges, Überlebtes handle. Wie urteilt doch hierüber der gegenwärtige Generaldirektor der Königlichen Schauspiele in Berlin, Ludwig Barnay, in seinen „Erinnerungen"? „Ich halte es für geradezu schädlich", sagt er, „für die sogenannten Volksvorstellungen zu billigen Preisen lediglich die Dramen unserer Klassiker zu bestimmen und diese dann aus dem Repertoir der Abendvorstellungen wegzulassen. Dadurch werden die wertvollsten Werke unserer dramatischen Literatur geradezu zu Stücken zweiter Klasse degradiert." *)

Unter dieser Vernachlässigung des höheren Stils leidet natürlich auch

*) „Erinnerungen" II, S. 269.

die Ausbildung der Schauspieler. Der alltägliche Ton der naturalistischen Stücke, der Ton des Salongespräches, die nachlässige und gemeine Ausdrucksweise ist rasch erlernt und leicht gehandhabt. Ich war einmal sehr erstaunt, von mittelmäßigen Schauspielern, die ein klassisches Drama durchaus nicht zu meistern vermochten, den Hauptmannschen „Biberpelz" sehr lebenswahr und gerundet dargestellt zu sehen. Die Schauspieler werden eben durch die hier herrschende Mißachtung des höheren Dramas entschieden an ihrer Ausbildung geschädigt. Sie bleiben bei den minderwertigen, oft geradezu entwürdigenden Aufgaben stehen, die man ihnen bietet; erhalten sie dann einmal eine klassische Rolle, so wird ihnen bei der geübten Hast und Oberflächlichkeit der Proben keinerlei Zeit und Anleitung gewährt, um an solchen großen Aufgaben heranzuwachsen. Und die Folge ist, daß natürlich niemand nach so zweifelhaften Genüssen ein besonderes Bedürfnis empfindet.

Wie anders steht in dieser Hinsicht das Pariser Theater da! Dort pflegt man ein Schauspiel gewöhnlich unter 25 Proben überhaupt nicht auf die Bühne zu lassen. Diese Zahl wird aber oft noch sehr beträchtlich überschritten. So verwendete man seinerzeit auf Paillerons „Welt, in der man sich langweilt" 48, auf Sardous „Madame sans gêne" 50 und auf Shakespeares „Hamlet" 70 Proben.*) Antoine aber führte im Jahre 1904 den „König Lear" nach 134 Proben auf — wohlgemerkt, in keinem Hof- oder Staats-, sondern in seinem Privattheater!

Wie würdig und genau es auf diesen Proben zugeht, mögen wir ebenfalls aus einer Äußerung Ludwig Barnays ersehen, der solchen Proben anwohnte und hierüber erzählt: „Im allgemeinen machten diese Proben einen vortrefflichen Eindruck; es wurde mit konzentriertem Ernste, mit größter Sorgfalt probiert. Der Darsteller des Hamlet, Mounet-Sully, probierte in vollem Kostüm und ermüdete nicht, wenn irgend etwas nicht klappte, eine Szene sechs-, sieben-, auch achtmal in vollem Affekt zu wiederholen, und zwar ohne die geringste Schonung seiner Mittel, und das gleiche taten alle ersten Darsteller unverdrossen, indem sie sich der bescheidensten und folgsamsten Unterordnung unter die korrigierenden Anordnungen des Regisseurs Edmont Got befleißigten." **)

Warum nun sollte es bei uns nicht möglich sein, ähnlichen Eifer an große Aufgaben zu setzen?

Die Bühnenleiter sind um eine Antwort nicht verlegen. Sie behaupten, das Publikum sei für das höhere Stück nicht zu haben, es verlange „Neuartiges", „Sensationen". Mit anderen Worten: es sei mit dem höheren Stück kein Geschäft zu machen.

*) Vgl. „Wiener Abendpost" vom 26. Oktober 1904.

**) Barnay, „Erinnerungen" II, S. 111.

Diese Behauptung scheint, wenn man nicht tiefer blickt, einen Schimmer von Berechtigung zu besitzen. Und doch, wenn heute Aufführungen höherer Dramen keine größere Zugkraft ausüben, liegt dies zuallererst daran, daß diese Aufführungen keinen Stil haben, daß an sie keine Liebe verwendet wird, daß die Bühnenleiter sich gar nicht bemühen, diese Aufführungen genußreich zu gestalten und daß jedermann bei diesen Darbietungen das peinliche Gefühl nicht los wird, hier werde nur eine lästige Pflicht erfüllt. An dem Publikum darf man trotz allem und allem nicht verzweifeln. Nicht das Publikum ist schuld, daß das Drama höheren Stils nicht gedeiht und keinen Gewinn bringt, sondern nur die vernachlässigte Darstellung, der mangelnde literarische Eifer, die mangelnde Begeisterung der Herren Theaterdirektoren und die von *ihnen* verbreitete Meinung, das höhere Stück entspreche nicht dem Zeitgeschmack. *Sie* haben den Geschmack des Publikums verdorben und nun berufen sie sich zur Rechtfertigung auf diesen schlechten Geschmack, der eigentlich *ihr eigener* ist. — Den schlagendsten Beweis dafür, wo die Schuld zu suchen sei, bieten die *Berliner* Verhältnisse. In dieser Hinsicht waren im „Deutschen Volksblatt“ *) sehr lehrreiche Zusammenstellungen zu lesen. Niemand wird doch behaupten wollen, daß die Berliner den Wienern an Idealismus überlegen seien. Im Gegenteil, man hört sehr häufig den Berliner und den Norddeutschen als nüchtern, prosaisch und ungenießbar bezeichnen. Und doch füllen diese angeblich prosaischen Berliner die Schauspielhäuser regelmäßig, wenn literarische Aufführungen erfolgen. Hören wir, wie sich nach der erwähnten Zusammenstellung der Spielplan der Berliner Theater vom 3. bis zum 30. Dezember gestaltete: Das königliche Schauspielhaus gab „Götz von Berlichingen“ viermal, „Wilhelm Tell“ zweimal, „Prinz von Homburg“ zweimal, „Fiesko“, „Richard III.“, „Die Räuber“ und „Julius Cäsar“ je einmal. Von 28 Abenden waren also 12 den Klassikern gewidmet. Im „Berliner Theater“ wurden in derselben Zeit je zweimal „Hamlet“ und „Maria Stuart“, dreimal „Der G'wissenswurm“ und einmal die „Jungfrau von Orleans“, in den beiden Schillertheatern „Heimg'funden“ fünfmal, „Gyges und sein Ring“ viermal, außerdem „Maria Stuart“, „Der Traum ein Leben“ und „Die Braut von Messina“ aufgeführt. Das „Luisentheater“ brachte außer acht Aufführungen des „Kaufmannes von Venedig“ mehrmals Schillers „Tell“ und das „Theater des Westens“ schwang sich gar zu einer Aufführung des „Torquato Tasso“ auf. Das „Deutsche Theater“ aber spielte während des ganzen Monats ununterbrochen abwechselnd den „Kaufmann von Venedig“ und das „Käthchen von Heilbronn“, während das „Neue Theater“ die Hälfte aller Spielabende mit dem „Sommernachtstraum“

*) 4. Jänner 1906.

ausfüllte. Das nenne ich ein Kulturleben; was bei uns geschieht, ist geist-los-mechanische Geschäftsmacherei.

Dabei scheinen sich ungeachtet ihres literarischen Ehrgeizes die Berliner Bühnenleiter geschäftlich ganz wohl zu befinden. Denn der Jahresabschluß des Schillertheaters für 1905 hat einen Reingewinn von 41.755 Mark bei einem Aufwand von rund 300.000 Mark für Gehalte und bei einer Gesamteinnahme von 716.113 Mark aus dem Kartenverkauf festgestellt. Das „Neue Theater" aber konnte in der Spielzeit 1904/05 den „Sommernachtstraum" fünfundsiebzigmal aufführen und erzielte damit eine Einnahme von 300.000 Mark!

Solche Tatsachen beweisen und es steht ganz zweifellos fest, daß auch bei uns der allerdings verfahrene Karren aus dem Sumpfe gezogen werden könnte — wenn man nur ernstlich wollte.

Aber man will eben nicht.

Daß dem so sei, erhellt schlagend aus dem Vorgehen der Bühnenleitungen gegen den „Akademischen Verein für Kunst und Literatur". Dieser Verein hatte es sich zur Aufgabe gemacht, jene literarischen Verpflichtungen zu erfüllen, denen unsere Bühnen nicht nachkommen, also Aufführungen von literarisch bedeutenden oder literaturgeschichtlich merkwürdigen Schauspielen in sorgfältiger Vorbereitung mit guten Kräften zu veranstalten. So brachte uns dieser Verein in der Spielzeit 1901/02 am 14. November 1901 den „Satyros" von Goethe, den „Robert Guiskard" von Kleist und den „24. Februar" von Zacharias Werner; am 6. Jänner 1902 eine sehr dankenswerte Aufführung des „Herakles" von Euripides; am 8. März 1902 den „Tod des Tintagiles" von Maeterlinck und zwei Schwänke des Hans Sachs; endlich im Mai 1902 die erste deutsche Aufführung des „Peer Gynt" von Ibsen.

Diese Vorstellungen waren stets von einem höchst ansehnlichen Publikum besucht und man freute sich von einem zum anderenmal des bevorstehenden ernsten Genusses.

Was geschah nun?

Der Ruf der Aufführungen des „Akademischen Vereines" und der Beifall, den sie fanden, erweckte offenbar das Mißbehagen der Herren Bühnenleiter. Das Publikum darf ja um Gotteswillen nicht zu dem Bewußtsein erwachen, daß die Bühne zuallererst für literarische Zwecke vorhanden sei. So beschlossen sie denn, gegen den Verein zu Felde zu ziehen, was ihnen um so leichter wurde, als ja der Verein auf die Mitwirkung ihrer Bühnenkünstler anstand. Voran ging natürlich Herr Dr. Schlenther, der sämtlichen Burgtheatermitgliedern mit Ausnahme der ganz kleinen die Teilnahme an den Aufführungen untersagte. Die übrigen Direktionen folgten, indem sie teils die benötigten Kräfte nicht freigaben, teils

ihre Bühnen für die Proben des Vereines nicht zur Verfügung stellten und so stand der Verein ohne Schauspieler und ohne Bühne da. Er mußte zunächst seine Tätigkeit für die Spielzeit 1903/04 einstellen, mit der Hoffnung, im nächsten Jahre mehr Glück und guten Willen zu finden. Diese Hoffnung war jedenfalls eitel. Denn die schönen Unternehmungen des Vereines haben seitdem keine Fortsetzung mehr gefunden.

So gehen die Wiener Bühnenleitungen gegen literarische Bestrebungen vor. So unterdrücken sie gewalttätig die literarischen Bedürfnisse des Publikums, um dann diejenigen, die opfervoll der ernsten Kunst dienen und ihre Kräfte dem höheren Drama widmen, mit der Behauptung abfertigen zu können, das Publikum habe keine literarischen Bedürfnisse.

Bin ich bisher bestrebt gewesen, die Mängel der Wiener theatralischen Kultur im allgemeinen zu beleuchten, so möchte ich nun darangehen, zu untersuchen, wie die einzelnen Wiener Bühnen ihre höheren Aufgaben erfüllen. Und da ist es wohl geziemend, daß ich mit jener Bühne beginne, deren Ruf den künstlerischen Ruhm Österreichs bildete und auch heute noch bilden sollte, mit dem Burgtheater. Hierbei gehe ich von dem Standpunkt aus, den Herr Direktor Schlenther in löblicher Selbstverleugnung als den richtigen anerkannt hat, indem er am Grabe Ludwig Speidels betonte, „daß die Ehre des Burgtheaters den strengsten Maßstab fordere".

Wenn heute in der literarisch gebildeten Welt ziemlich allgemein darüber geklagt wird, daß das Burgtheater nicht auf jener Höhe stehe, die es einnehmen sollte, darf man allerdings von vornherein nicht die alleinige Schuld dem Direktor zumessen.

Ich möchte seine Schuld in eine aktive und eine passive unterscheiden. Die aktive fällt ihm ganz allein zur Last; die passive würde nicht bestehen, wenn jene Verhältnisse nicht vorhanden wären, gegen die siegreich anzukämpfen nur ein mit stählernem Willen begabter Mann imstande wäre. Insofern jene Verhältnisse nicht durch Schlenther geschaffen wurden, trifft ihn keine Schuld. Insofern er sie nicht oder nicht mit den richtigen Mitteln zu bezwingen trachtet, muß man ihm entweder Lässigkeit zum Vorwurf machen oder aber annehmen, daß ihn sein Temperament zu seiner Stellung nicht befähige.

Es ist immer mißlich, wenn die Kunst, die sich möglichst frei von allen Erdenbanden entfalten sollte, mit Erwerbssorgen zusammengekoppelt wird. Das ist aber im gegenwärtigen Burgtheater der Fall. Man hat an Stelle des alten, bescheidenen Hauses am Michaelerplatz einen von Gold und sonstigem Prunk strotzenden Palast am Franzensring errichtet — scheinbar der theatralischen Kunst zur Ehre, in Wirklichkeit ihr zum Verderben. Die Größe des Hauses, das eben von keinem Theaterfachmanne

erbaut wurde, erschwert vor allem das mühelose und genaue Verstehen der auf der Bühne gesprochenen Worte und daran liegt es, wenn die früher so gerühmte intime Wechselbeziehung zwischen dem Publikum und den Schauspielern verlorengegangen ist. Angestrengtes Lauschen und ungenaues Hören erzeugen immer eine latente Stimmung von Mißbehagen und lassen eine Aufnahme des gebotenen Werkes in vollen Zügen nicht zu.

Nun, dieser Fehler des Gebäudes ließe sich ja abschwächen, wenn man es nur der Mühe wert fände, die Schauspieler gewissermaßen auf die Akustik des Hauses zu schulen. Daß dies möglich wäre, steht fest; denn einzelne Künstler, wie Reimers, Hartmann und Frau Hohenfels, sind in allen Teilen des neuen Hauses verständlich — warum also sollte das gleiche nicht auch bei den übrigen zu erzielen sein? Offenbar, weil auf das deutliche Sprechen zu wenig Gewicht gelegt wird, während man in Bewunderung vor dem schnellen Sprechen erstirbt, und weil sich der Herr Direktor wahrscheinlich nie auf der Probe ein Stück von einer der letzten Bänke der vierten Galerie herab anhört. Sonst würde er — vorausgesetzt, daß er die erforderliche Autorität besitzt — mit allem Nachdrucke so lange Sprechübungen mit den Schauspielern vornehmen, bis das Drama in allen seinen Teilen im ganzen Hause verständlich wäre.

Aber der neue Theaterpalast hat noch eine zweite bedauerliche und die künstlerische Leitung sehr erschwerende Folge gezeitigt. Das neue Haus trägt die Hauptschuld daran, daß man das Kassabuch zum Evangelium des Burgtheaters gemacht hat. Ich weiß nicht, ob die Hofbehörden irgendeine Amortisierung des kostspieligen Gebäudes in Rechnung stellen; jedenfalls aber bedingt das neue Haus beträchtliche Instandhaltungskosten, und zwar großenteils solche, die auf seinen künstlerischen Zweck gar keinen Bezug haben, indem sie für die Erhaltung und Beleuchtung der ausgedehnten Vorräume, der Stiegen und Wandelgänge mit ihrer ganz überflüssigen Pracht auflaufen. Natürlich erfordert das größere Haus auch ein größeres Dienerpersonal und die größere Bühne größere Dekorationen. Dafür ist jedoch das große Haus entschieden schwerer alltäglich zu füllen als ein kleineres. Die Notwendigkeit, das Theater zu füllen, wird aber um so dringender, je höher die Auslagen sind, die es verursacht. Und so kommt es, daß der Direktor trachten muß, möglichst viele vollbesuchte Häuser zu erzielen, soll er sich nicht den Vorwürfen der ihm vorgesetzten, derzeit im Rufe besonderer Sparsamkeit stehenden Wirtschaftsbehörde aussetzen. Es zeugt nun gewiß nicht von einem unbeugsamen Charakter, aber es läßt sich aus einer menschlichen Schwäche erklären, wenn der Direktor, beständig angestachelt, große Einnahmen zu erzielen, das Haus um jeden Preis, auch um den der literarischen Ehre, zu füllen trachtet.

Wie weit man heutzutage in den Kreisen der Hoftheaterverwaltung auf Einnahmen um jeden Preis bedacht ist, beweist ja auch die seinerzeit erlassene, durch nichts zu rechtfertigende Verfügung, wonach das Eintrittsgeld im Falle einer Abänderung der Vorstellung nicht zurückerstattet wird. Man kann diese Verfügung nicht anders denn als einen Gewaltakt bezeichnen. Die Theaterverwaltung beruft sich freilich darauf, daß derjenige, dem diese auf den Karten abgedruckte Bestimmung nicht passe, die Karten nicht zu erwerben brauche. Das ist aber eine Rabulistik, die man nicht einmal spitzfindig nennen kann. Jene Bestimmung nicht annehmen, heißt eben auf die Karte und damit auf den Besuch der Hoftheater verzichten. Es wird also einfach eine Zwangslage des Publikums in einer Weise ausgenutzt, wie es sich kein Privattheater erlauben dürfte. Freilich: man behauptet, daß man als Ersatzvorstellung stets eine „gleichwertige" ansetze. Abgesehen davon, daß sich über den Begriff der künstlerischen Gleichwertigkeit bekanntlich immer streiten läßt — ich zum Beispiel bin nicht der Ansicht, daß, wie die Direktion der Hofoper jüngst angenommen hat, das „Glöckchen des Eremiten" gleichwertig mit Mozarts „Don Juan" sei — abgesehen hiervon, handelt es sich bei der Erwerbung der Karte nicht darum, was ein Werk an sich, sondern darum, was es m i r wert ist; wenn ich etwa die „Euryanthe" noch nicht kenne, ist mir nicht damit gedient, daß an ihrer Stelle der „Freischütz" angesetzt wird, den ich sechsmal gehört habe, und wenn ich den Falstaff unseres teuren Baumeister sehen will, ist meinem Wunsche nicht dadurch entsprochen, daß mir dafür der Erbförster geboten wird.

Ich führe diese in der Öffentlichkeit allgemein mit Entrüstung empfundene Verfügung nur an, um anzudeuten, von wie wenig löblichem und wählerischem Geschäftssinn die heutige Verwaltung der Hoftheater erfüllt ist.

Da hat nun allerdings ein Bühnenleiter keinen allzu leichten Stand und es fragt sich nur, ob denn das Ziel, den Besuch des Burgtheaters auf stets gleicher Höhe zu erhalten, nicht auf a n d e r e n und b e s s e r e n Wegen zu erreichen sei, als sie der gegenwärtige Leiter dieses Theaters wandelt.

Um das Interesse des Publikums zu fesseln, kommt beim Theater der S p i e l p l a n, die D a r s t e l l u n g und die A u s s t a t t u n g in Betracht.

Über den heutigen S p i e l p l a n d e s B u r g t h e a t e r s zu sprechen, gehört zu den allertraurigsten Dingen. Er zeichnet sich durch gänzliche P r o g r a m m l o s i g k e i t aus.

Auf dem Gebiete der Neuheiten wird fast nur Nichtiges, literarisch Wertloses geboten. Man betrachte etwa die Liste der abgelaufenen Spielzeit: Außer der quälenden „Familie" von Schönherr, dem rohen Sudermannschen Machwerk „Stein unter Steinen" und dem blutlos-unwahren „Zwischen-

spiel“ von Schnitzler erlebte man den „Helfer“ von Philippi, „Spätfrühling“ von Hirschfeld, „Die Schuldigen“ von Triesch, „Das schwache Geschlecht“ von Prevost — ein französisches Schauspiel, dessen Besprechung Chiavacci mit den Worten schloß: „Die Franzosen können also auch schlechte Stücke schreiben“ — dann folgten „Der verlorene Vater“ von Shaw und das italienische Stück „Die Hochzeitsreise“ — soviele Namen, soviele literarische Blößen und so viele Mißerfolge. Man wird unter den aufgeführten Schriftstellern dieses Jahres ebenso wie der vergangenen Jahre der Schlentherschen Direktion vergeblich einen einzigen Österreicher suchen, der nicht bereits seinen Namen früher gehabt hätte. Dieser Preuße hat kein Herz für österreichische Dichter, kein Herz für heimatliche Kunst, die nicht einer üblichen Schablone folgt, kein Herz für Talente, denen der Weg erst gebahnt werden sollte. Sein einziger Trumpf hieß Gerhart Hauptmann; er zauderte nicht, das Burgtheater, in dem schon früher die Fuhrmannspeitsche geknallt und der Stallmist gerochen hatte, zu den rohen Folterszenen der „Rose Bernd“ zu erniedrigen. Aber der Verfall des Naturalismus offenbart sich auch in seinem begabtesten Vertreter und die Zeit ist da, in der man dieser Ausschroter des Elendes und der Verderbtheit vollkommen satt und überdrüssig wird.

So bewährt der Leiter des Burgtheaters in der Wahl seiner Neuheiten eine durchaus unglückliche Hand.

Mindestens ebenso bedauerlich und bezeichnend für die Ohnmacht des auf naturalistischem Boden stehenden Literaten ist aber die Vernachlässigung der Reichtümer früherer Zeiten. Außer vereinzelten, gar keinen bestimmten Plan verratenden Leistungen, wie es die Aufführung der „Orestie“ von Aischylos in der Übersetzung von Willamowitz-Möllendorf und eine unvollkommene Darstellung von Shakespeares „Troilus und Kressida“ war, hat Schlenther allerdings einen Schiller-Zyklus aufzuweisen; seine Veranstaltung ist aber wohl nur auf die äußerliche Tatsache des Schiller-Jubiläums zurückzuführen, ohne das die meisten Schillerschen Dramen wahrscheinlich heute noch unberührt in den Bücherschränken des Burgtheaters stünden. An der gewiß verdienstvollen Aufführung des „Torquato Tasso“ im letzten Spieljahre aber stört der Nebengedanke, der sich aufdrängt, es möge diese Wiedererweckung mehr um Kainzens als um Goethes willen erfolgt sein und man wird stark versucht, das Gleiche von der bevorstehenden Wiederaufnahme des „Faust“ in den Spielplan zu behaupten.

Überhaupt heißt ja gegenwärtig das ganze Um und Auf des Burgtheaterinteresses „Kainz“. Auf diese zwei Augen hat Schlenther seine ganze Berechnung gestellt; diese Nerven und diese Lunge nutzt er fast allabendlich in den anstrengendsten Aufgaben aus; und wehe dem Burgtheater, wenn diese übermäßig ausgenützte Kraft einmal plötzlich und dauernd versagen

sollte! Dann würde zutage kommen, wie fühlbar es sich rächt, wenn man die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen einzigen lenkt.

Und damit sind die Grundfehler angedeutet, an denen das jetzige Burgtheater krankt: Programmlosigkeit im Spielplan, gänzlicher Mangel literarischer Ereignisse, Gleichgültigkeit gegen die großen Schöpfungen vergangener Zeiten, Vernachlässigung des einheitlichen Stils und Auflösung des Ensembles.

Es ist mißlich, sich immer auf Vergangenes zu berufen und man gerät dabei leicht in den Verdacht unfruchtbarer Sentimentalität. Und doch gibt es gewisse Wahrheiten, die nun einmal unabänderlich sind, gewisse Grundsätze, deren einleuchtende Richtigkeit sich nicht verrückt. Was nun das Burgtheater anbelangt, so glaube ich, daß für dieses ein Programm besteht, von dem man nie hätte abweichen sollen und das man nie beiseite stellen sollte. Dieses Programm hat Laube ausgesprochen und nur, wenn es zu ihm zurückkehrt, wird das Burgtheater seine hohe, außerordentliche Stellung von einst wieder einnehmen.

„Mein Ideal war“, sagt Laube in seiner Geschichte des Burgtheaters, „nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.“ *)

Und mit welcher Tatkraft setzte Laube dieses Programm in die Wirklichkeit um!

Über dreißig Inszenesetzungen brachte das einzige Jahr 1850, darunter „Medea“, „Traum ein Leben“, „Minna von Barnhelm“, „Nathan“, „Emilia Galotti“, „Romeo und Julia“, „Braut von Messina“, „Fiesko“, „Don Carlos“. Im Jahre 1851 aber gab es die fast unglaubliche Anzahl von fünfundzwanzig Neuheiten und gegen vierzig Neuinszenierungen, unter letzteren „Turandot“, „Iphigenie“, „Clavigo“, „Götz“, „König und Bauer“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, „Ein treuer Diener seines Herrn“, „Hamlet“, „König Lear“ und „Der Kaufmann von Venedig“.

Wie armselig steht demgegenüber unser heutiges Burgtheater da! Wie wenig wird dort beispielsweise Hebbel gepflegt! „Gyges und sein Ring“ wird aufgeführt, damit Kainz den Kandaules spielen könne. Aber wie lange sind die „Nibelungen“ nicht über die Bretter gegangen! Österreicher

---

*) Laube, „Das Burgtheater“, S. 157.

wie Nissel und Bauernfeld sind auf der Bühne, wo sie einst den Lorber errangen, ebenso nicht mehr gekannt, wie der ehemalige Leiter dieser Bühne, Heinrich Laube. Von Shakespeare steht der weitaus geringere Teil seiner Werke, und dieser immer nur um einzelner Schauspieler willen, in weiten Pausen auf dem Spielplan. Shakespeares Lustspiele insbesondere sind für das Burgtheater nicht vorhanden. Von Spaniern wird außer dem wieder nur wegen der großen Leistung Baumeisters fortlebenden „Richter von Zalamea“ überhaupt nichts gegeben. Von Wilbrandt wird jahraus jahrein ab und zu „Der Meister von Palmyra“ gespielt, sonst nichts. Welche verlockende Aufgabe wäre es, das eine oder andere Werk Grabbes, dieses titanischen Dichters, durch sachverständige Bearbeitung auf der Bühne erstehen zu lassen! Daran wird natürlich nicht gedacht und ebensowenig bekümmert man sich darum, daß der vor wenigen Jahren verstorbene Österreicher Fercher von Steinwand ein Drama „Ein Prometheus“ geschrieben hat, das an Gewalt der Sprache seinen Helden Grabbe fast erreicht und das ebenfalls nur der bühnenkundigen Hand bedürfte, um mächtig zu wirken. Grillparzer wird nur in einem einzigen seiner Werke, in der „Jüdin von Toledo“, natürlich wegen Kainzens Alfonso, gepflegt. Ibsen, den der Schriftsteller Schlenther herausgegeben hat, wurde von Direktor Schlenther durch Jahre verleugnet, um, wie dies bei Geschäftstheatern so üblich ist, erst anläßlich seines Todes wieder ans Licht gezogen zu werden. Es liegt daher eine heitere Selbstironie in den Worten, mit denen Schlenther einen Nachruf an Ibsen*) schloß: „Dieser Tote wird erwachen!“ Gewiß: Weil sich mit ihm ein Geschäft machen läßt. — Björnson ist aus dem Spielplan verschwunden — wahrscheinlich auch bis zu seinem dereinstigen Tode — und Strindberg ist nie hineingelangt. Und so ließe sich bei genauer Durchsicht der reichen Dichtergalerie aller Kulturvölker Name an Name und Werk an Werk fügen, für die das Burgtheater keine Stätte mehr ist. Ich habe mir einmal erlaubt, den Schlentherschen Horizont in folgendem Distichon zu umschreiben:

„Gerhart Hauptmann und Fulda und Fulda und Gerhart Hauptmann,
Hauptmann und Fulda — die sechs bilden die Literatur.“

Das galt zur Zeit, als Schlenther sich noch literarisch gebärdete.

Was alles läuft aber jetzt außerdem noch mit, das mit Literatur auch nicht das Geringste gemein hat! Und doch ist die Frage vollauf berechtigt: Wo sollten die großen Schöpfungen der Weltliteratur, wo sollten hohe Dichtungen anders Aufnahme und würdige Wiedergabe suchen als dort, als in jenem geweihten Kunstbezirk, der jahrzehntelang eine Art Nationalheiligtum der Deutschen war?

*) „Neues Wiener Tagblatt“ vom 24. Mai 1906.

Nein, der Verfall dieses Heiligtums der Kunst darf nicht besiegelt sein. Es gibt für den Spielplan des Burgtheaters nur ein Programm und das ist das Programm Laubes: Fortgesetzte Pflege der großen dramatischen Werke aller Völker und Zeiten, freilich erweitert durch die Aufnahme wahrhaft hervorragender Schöpfungen der Gegenwart und Förderung insbesondere der heimischen, deutschösterreichischen Talente, die ein Anrecht darauf haben, im eigenen Lande und im Hause ihres eigenen Kaisers mit Wohlwollen behandelt zu werden.

Aber um diese große Aufgabe durchführen zu können, müßte die Burgtheaterleitung eine wichtige Voraussetzung schaffen; sie müßte sich vor allem die Ausbildung eines musterhaften Ensembles angelegen sein lassen. Denn auch in diesem Punkte ist das Programm Laubes unverrückt festzuhalten, der dort, wo er das vordrängende Virtuosentum Dawisons schildert, ausspricht*): „Uns aber in Wien, denen die Schauspielkunst eine edle Kunst ist, war doch und ist das Ensemble das Ziel dieser Kunst. Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten . . .“

Auch hierin ist heute eine Wendung, natürlich nicht zum Besseren, eingetreten.

Während nämlich Berliner Bühnen, wie das „Deutsche Theater“, das „Neue“ und das „Kleine Theater“, durch ein ganz außerordentlich auf den Gesamteindruck abgestimmtes Zusammenspiel mit Kräften, die gewöhnlich das Mittelmaß nicht überragen, Aufführungen erzielen, die sich durch stilgemäße Rundung auszeichnen; während uns das Moskauer „Künstlerische Theater“ jüngst in bewunderungswürdiger Weise zum Bewußtsein gebracht hat, welchen hohen Genuß es gewährt, ein vollendetes Ensemble an der Arbeit zu sehen, hat unser Burgtheater, obwohl im Besitze sehr tüchtiger Darsteller, doch sein Kostbarstes verloren: seinen einheitlichen Stil. Ich will dies nicht in langen Auseinandersetzungen, ich will dies an einem Beispiele erläutern, das mir die letzte Spielzeit an die Hand gibt: an der Aufführung von Goethes „Torquato Tasso“.

Hier gerieten zwei Welten aneinander — nicht nur im Sinne der Dichtung, sondern auch im Sinne der Schauspielkunst. Hier prallte Josef Kainz mit dem alten Burgtheater zusammen — und es gab einen großen Krach. Dabei boten die beiden Welten, jede für sich, Schauspiele von bedeutendem Interesse; nur verschmolzen sie sich leider nicht zu einem einheitlichen Schauspiel.

Auf der einen Seite standen Hartmann als Fürst und Frau Hohenfels

*) Laube, „Das Burgtheater“, S. 211.

als Leonore von Este — zwei Menschen voll des Adels und der Schönheit, Menschen, aus deren Munde die Verse wie Musik flossen, so daß man in tiefster Seele die Wahrheit des Heinemannschen Ausspruches fühlte: der „Tasso“ sei der Gipfelpunkt der deutschen Sprache überhaupt.

Auf der anderen Seite tobte Kainz. Er steigerte in geistreichster Weise den Zustand Tassos bis zum Ausbruche des Verfolgungswahnes, brüllend, kreischend, keuchend, bis ihm der Schaum vor die Lippen trat; aber natürlich wurde dies nur auf Kosten des Verses möglich, den er zertrümmerte und zerpflückte. Die Leistung an sich war ein achtungswertes Zeugnis denkerischer Arbeit, ja in ihrer Art hinreißend. Aber wenn man sie dem Stil der anderen gegenüberhielt, war es, wie wenn man mitten in ein Gemälde von Raffael eine Gestalt von Teniers oder Brueghel setzen würde.

Noch viel niederländischer nimmt sich natürlich in einem solchen Rahmen die zweite realistische Kraft des Burgtheaters, das Fräulein Senders, aus.

Das Burgtheater besitzt eben keinen Stil mehr.

Das Burgtheater besitzt einzelne sehr schätzbare Kräfte, daneben wieder andere, die kaum auf einer Provinzbühne viel Ehre aufheben würden — aber es besitzt kein Ensemble.

Freilich glaubt man dort jedes Schauspiel jeder Art besetzen zu können. „Aber fragt mich nur nicht wie!“

Das Burgtheater besitzt ferner für einzelne Fächer überhaupt keine Vertreter, für andere deren zu wenige. Es besitzt beispielsweise keinen Charakterspieler in der Art Gabillons, es besitzt keinen komischen Vater und keine komische Alte, es besitzt seit Schönes Tode keinen der Rolle des Famulus Wagner gewachsenen Komiker neben Thimig, dem diese Rolle nicht zugeteilt ist, weil er den Schüler spielt. Es ist uns Emmerich Robert nicht ersetzt worden. Es fehlt eine jugendliche Heldin und Liebhaberin. Es fehlt endlich die Aussicht auf einen Ersatz für den alten, herrlichen Baumeister. Gott gebe, daß er noch so manches Jahr an den kostbaren, seltenen Abenden seines Auftretens unsere Begeisterung wecke. Aber wir dürfen uns der bitteren Wahrheit nicht verschließen, daß uns hier jeder Abend eine Gnade des Himmels bedeutet. Und es steht zu befürchten, daß man, wenn er sich je einmal von der Bühne zurückzieht, zwar keinen würdigen Ersatzmann für seine Rollen bereit haben, dafür aber einfach nach bewährten Mustern Stücke wie „König Heinrich IV.“, „Der Erbförster“ und „Der Richter von Zalamea“ jahre- oder jahrzehntelang nicht mehr aufführen wird.

O deutsche Bühne, bist du denn wirklich so bettelarm an Begabungen, daß es unmöglich sein sollte, ein dem Burgtheater angemessenes Ensemble zusammenzustellen? Oder werden dort vielleicht bedeutende Kräfte ganz im stillen und geheimen herangezogen, mit denen man uns einmal plötzlich verblüffen wird?

Ich fürchte: nein. Die Leitung des Burgtheaters berauscht sich viel zu sehr an den Leistungen eines einzigen, Kainzens, und glaubt alles getan zu haben, wenn man ihn an einem Abende nach dem andern auftreten läßt.

Und doch ist er es, durch den das Ensemble gesprengt wird. Burckhard, der den genialeren, ebenfalls ganz persönlichen Mitterwurzer brachte, hat ihm doch eine angemessene, stilgemäße Gegenspielerin in Adele Sandrock beigesellt. Bei Schlenther muß Kainz allein für alle „notwendigen Sensationen" sorgen.

Kainz wurde seinerzeit in Wien — man kann sagen: kritiklos — als eine Art von Erlöser empfangen. Sein wasserfallartig schnelles Reden, bei dem Gedankengold und Wortperlen im Wirbel hinuntergeschlungen wurden, verblüffte; seine große körperliche Gewandtheit und die Sicherheit, mit der er seine Rollen beherrschte, blendeten. Die Leute auf der Galerie des Burgtheaters stampften und schrieen Beifall. Und die Kritik der Presse war fast ebenso außer sich, stieß sich nicht an seinen eckigen, gewaltsamen, übertriebenen Bewegungen und nicht an den merkwürdigen Sprüngen seiner Stimme von der Tiefe zur Höhe und vom Mund in die Nase und beugte sich einstimmig vor dem großen „Realisten der Tragödie", wie man ihn in Berlin getauft hatte.

Seitdem hat sich diese Kritiklosigkeit ein wenig behoben und die Öffentlichkeit nähert sich immer mehr dem Empfinden, das sich mir von allem Anfang an aufdrängte: Daß Kainz ein mit großer Willenskraft arbeitender Denker, aber kein aus der Erleuchtung des Herzens heraus schaffendes Genie sei. Es fehlt jener unbeschreibliche Brustton, den keinerlei technische Kunstfertigkeit zu ersetzen vermag. Kainz ist bewundernswert, wo es gilt, berechnende, mit Verstandesschärfe arbeitende Persönlichkeiten zu zeichnen. So als Tartuffe, so auch als Franz Moor, in welcher Rolle wir die meisterhafte Disposition im Aufbau der Monologe als geradezu glanzvolle Leistung anerkennen müssen. Aber in dieser Gestalt schon zeigt sich deutlich die Grenze der Begabung Kainzens. Er reißt uns nur bis zu den Szenen der Todesangst im fünften Aufzuge mit. Hier, wo aus der Brust des Herzlosen plötzlich echte Gefühlstöne hervorbrechen sollen, wo plötzlich die getretene und verleugnete menschliche Natur furchtbar emporlodern soll, bleiben wir ganz kalt; wir empfinden, daß vor uns gespielt, aber nicht erlebt wird.

Ich glaube, daß Kainz sich selbst dieses Mangels bewußt ist und daß ihn vielleicht gerade dieses Bewußtsein die Rolle des Tasso mit so heißem Bemühen ergreifen ließ. Denn Tasso ist ein Mensch, dessen höchste Gefühle im Strudel der Gedanken scheitern, über die er nicht Herr wird; er ist ein Opfer seines krankhaft wirksamen Intellekts. Ebenso besitzt der Künstler

Kainz zu viel Intellekt, um dem richtigen, naiven Wirken seines Gefühles vertrauen zu können. Da es also hier gilt, gewissermaßen den Intellekt als Feind zu zeigen, mag Kainz mit Wehmut und vielleicht mit Erbitterung empfinden, daß er ein Opfer desselben Dämons darzustellen habe, dessen böse Übermacht ihm selbst die höchsten Wirkungen der Kunst versagt. Und daher wohl dieses wuchtige, in seiner Art erschütternde Spiel.

So erkennen wir als einzigen Star des Burgtheaters einen Mann von starker Willenskraft, von scharfem Verstande und vielfältigen Mitteln, der bei der Verausgabung dieser Mittel sehr oft das schöne Maß überschreitet, um den Mangel an naiver Schöpferkraft zu verdecken, einen Mann, dem aber vom Valentin im „Verschwender" und Dusterer im „G'wissenswurm" angefangen bis hinan zum Don Carlos und Tasso fast alle Charaktere zugemutet werden.

Und nun, bevor ich von den gegenwärtigen Ensembleverhältnissen des Burgtheaters Abschied nehme, möchte ich noch einen Blick auf jenes „Einst" zurückwerfen, von dem uns ein lebendiges Bild in den von Thimig herausgegebenen Erinnerungen Hermann Schönes entworfen wird. Mit welchem Beben sprang der junge Schöne damals, im Jahre 1863, in das Ensemble des Burgtheaters hinein! Er erzählt in seiner köstlichen Weise, wie er mit Mama Haizinger, Papa Laroche und Baumeister zuerst in der „Grille" aufzutreten hatte, wie er vor Erstaunen über das natürliche Zusammenspiel der Künstler gar nicht zu sich kam und wie er sich gänzlich an die Wand gedrückt fühlte. „Im letzten Akt", schreibt er, „freute ich mich auf eine kleine Standrede, die ich den Eltern zu halten hatte und von der ich mir eine große Wirkung versprechen konnte, denn sie hatte eine gute Schlußpointe. Mama Haizinger und Papa Laroche hörten dem frech gewordenen Didier staunend zu, bis zu der Stelle seiner Rede: ‚Glaubt nur nicht, daß Landry je eine andere nimmt als Fanchette! Eher geht er lieber zu den Kapuzinern —' da stießen beide einen komischen Entsetzensschrei aus und verklammerten sich ineinander, daß das Haus in hellen Jubel ausbrach. Es war ein Extempore, das auf der Szenenprobe nicht einmal angedeutet wurde und mich etwas außer Fassung brachte. Meine Rede war durchschnitten und die Schlußpointe verpfuscht."

Von Anschütz, wie er damals mit achtzig Jahren noch den Musikus Miller spielte, erzählt Schöne: „Nie hatte ich bisher auf der Bühne einen Darsteller von ähnlicher Gewalt gesehen; er machte mit mir, was er wollte. Ich jauchzte ihm zu, als er im auflodernden, prasselnden Zorne, den er immer wieder devotest zu ersticken suchte, dem Herrn Präsidenten die Wahrheit geigte, und mein Herz war zerrissen wie das Vaterherz, das sich vor unseren Augen verblutete. Die Wirkung, die er auf mich ausgeübt, war so mächtig,

daß ich nach dem Spiele durch die Straßen laufen mußte, um wieder Herr meiner selbst zu werden."

Ludwig Löwe soll den Spiegelberg in den „Räubern", also doch keine große Rolle, mit solchem Erfolge gespielt haben, daß ein Gast aus Hamburg, der als Karl Moor durchfiel, melancholisch ausrief: „Meine Räuber sind Esel, daß sie nicht den Spiegelberg zum Hauptmann wählen."

So beschaffen war das Burgtheaterensemble von einst, das Ensemble vor, unter und auch noch nach Laube. Es war auf jener Höhe, die Luise Neumann in ihren jüngst erschienenen Erinnerungen mit den Worten andeutet: „Wenn ich's nur recht klar machen könnte, wie das damals Anno 1838 gewesen, wo jeder einzelne zum Ganzen strebte, jeder Diener von einem Künstler dargestellt wurde und es sich zur Ehre anrechnete, einem solchen Kunstinstitut anzugehören." Ja, damals gab es keinen „Star", aber dafür gab es viele Sterne. Wir haben ja deren auch heute. Aber man bringt sie nicht zur Geltung, nicht zum Leuchten.

Die gegenwärtige Burgtheaterleitung glaubt nun, das Publikum ohne einen nach guten Grundsätzen geordneten Spielplan, ohne einheitlichen Stil und ohne interessantes Ensemble einerseits durch ihren „Star" und andererseits durch eine möglichst prunk- und stilvolle Ausstattung anzuziehen Durch letzteres stellt sie sich abermals in Gegensatz zu Laube.

Unter Laube ließ die Ausstattung allerdings alles zu wünschen übrig.

Hermann Schöne erzählt sehr heiter von der Aufführung von Mailhacs „Ein Attaché": „Als das Orchester eine Ouvertüre aus den blauen Heften gespielt, die ihr vierzigjähriges Jubiläum hinter sich haben mochten, wurden durch das Aufziehen des Fügerschen Vorhanges dem Zuschauer die Wunder des Festsaales im *schen Gesandtschaftshotel zu Paris enthüllt. Ein leises Mitleid regte sich in mir bei diesem Anblick — ich kam auf die Vermutung, der arme Gesandte, Baron von Scharpf, sei gepfändet worden und man habe ihm nur das Allernotwendigste für die Repräsentation gelassen: rechts einen vergoldeten Tisch, ein kleines Sofa und zwei Stühle und links einen vergoldeten Tisch, ein kleines Sofa und zwei Stühle. Aber das waren Gedanken, die rasch verflogen, als die Schauspieler anfingen zu sprechen. Ich hörte eine Weile zu und stutzte — — die reden ja gar nicht wie Schauspieler — das sind Menschen im wirklichen Leben — das ist keine Kunst, das ist Natur! Nach und nach dämmerte es in mir auf: Heute siehst du zum erstenmal ein Lustspiel, wie es gespielt werden muß." *)

Professor Alexander von Weilen sagt in seinem im Jahre 1905 zu Berlin bei der Festsitzung der Gesellschaft für Theatergeschichte gehaltenen

*) Schöne, „Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauspielers", S. 79—80.

Vortrage über Heinrich Laube und das Burgtheater: „Am schlimmsten sahen die eleganten Salons aus, für die zwei Garnituren durch Jahre hindurch ausreichten. Nur wenige Sessel standen an der Wand, die bei einer Unterredung herbeigeholt und am Schlusse pünktlich wieder zurückgestellt wurden ... Aber auch hier muß man, um gerecht zu sein, scheiden zwischen Laubes Prinzipien und der Kargheit der ihm zu Gebote stehenden Mittel. Wo ihm die Dotation immer wieder verringert wurde, war er genötigt, an den Punkten zu sparen, die ihm am wenigsten dringlich erschienen." *)

Laube selbst gibt in seinen „Erinnerungen" auf seine bärbeißig-launige Art zu, daß er im Punkte der Ausstattung gesündigt haben möge, daß zum Beispiel der König Philipp recht verschlissene Gemächer gehabt habe und daß er wohl verpflichtet gewesen wäre, ihm bessere Tapeten und Möbel anzuschaffen.

Aber Laube kann sich auf einen Größeren berufen, der ihm recht gibt, auf Goethe, der zu Eckermann über seine Theaterleitung sagte: „Ich sah nicht auf prächtige Dekorationen und glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke."

Laube behauptet, indem er sich zu einem ähnlichen Grundsatze bekennt: „Ja, ich gestehe offenherzig, daß Sparsamkeit in dieser Richtung ein lähmendes Wort bei mir sprach und daß ich lieber Geld ausgab für einen guten Schauspieler als für eine schöne Dekoration." **)

In seiner Burgtheatergeschichte jedoch weist er geradezu mit Stolz auf die Einfachheit seiner Ausstattungen hin. Da redet er vom „Theaterkram", der gegenwärtig allein Pflege und Aufmerksamkeit finde, und spricht von den „Recensenten" „mit ihrem unerschöpflichen Wortschwall über Ausstattung und auswendigen Plunder. Wie oft spotten sie über die Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspieles. Geht nur hinaus und betrachtet den Aufwand für äußerliche Dinge, welcher den Sinn zerstreut hat für den Geist und Kern!" ***)

Seit Laubes Zeiten haben sich nun die Ansichten bezüglich des Ausstattungswesens wohl geändert und gegenwärtig hat sich das letztere ziemlich allgemein sehr weit in den Vordergrund gedrängt. Richard Wagners Theorie vom „Kunstwerk der Zukunft", in der die Gleichberechtigung aller Künste gepredigt wurde, mag einigen Einfluß geübt haben. Nur übersah man, daß in dieser Wagnerschen Abhandlung auch der Satz steht: „Um

*) Archiv für Theatergeschichte, Bd. II, S. XI.

**) Laube, „Erinnerungen", S. 189—191.

***) Laube, „Das Burgtheater", S. 215.

in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist." *)

Mehr noch als die Lehren Richard Wagners hat jedoch das Beispiel der Meininger gewirkt und so haben wir tatsächlich seit einigen Jahrzehnten eine Steigerung des Ausstattungsaufwandes zu verzeichnen, die geeignet ist, die Aufmerksamkeit nur allzu stark vom Wesen des Dramas, von seinem inneren Gehalt und seinen dichterischen Elementen abzulenken, anderseits aber den Theaterbetrieb sehr erheblich zu belasten.

Dieses Unwesen hat auch schon eine gewisse Gegenbewegung, vorläufig leider nur in England, gezeitigt, wo im Jahre 1903 durch Walter Crane, den feinsinnigen Zeichner, eine Theatergesellschaft gegründet wurde, um Schauspielaufführungen zu ermöglichen, die „einen Eindruck von reiner Schönheit hervorrufen" und die derart vereinfacht sind, daß sich die ganze Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Gedankenwelt des Dichters richtet.

Diese Bestrebungen scheinen allerdings auf Widerstand zu stoßen. Denn neuestens verficht Gordon Craig den entgegengesetzten Grundsatz: es habe sich auf der Bühne alles der Malerei unterzuordnen, alles auf den malerischen Gesamteindruck hinzuwirken.**)

Wie dem auch sei: so viel steht fest, daß eine Bühne, deren Mittel nicht auslangen, bei Entscheidung der Frage, auf welchem Gebiete Ersparnisse Platz zu greifen hätten, diese niemals auf Kosten der schauspielerischen Leistungen zu erzielen trachten darf.

Das einzige, worin unser Burgtheater zurzeit vielleicht vollkommen dasteht, ist sein Ausstattungswesen. Hierin wird wahrhaft Künstlerisches, durchweg Gediegenes geleistet. Das offenbart ja eben die Verkehrtheit der ganzen Theaterleitung: die Malkunst feiert Triumphe und die Dichtkunst kommt nicht zu ihrer richtigen Geltung. Nun kann man aber, wie uns das Beispiel Laubes lehrt, über große und vollkommene schauspielerische und dichterische Leistungen wohl eine mindere Ausstattung vergessen; nie aber wird die prächtigste Ausstattung für eine unvollkommene Aufführung zu entschädigen vermögen.

Darum, soll das Burgtheater nicht einen früher für unmöglich gehaltenen Tiefstand erreichen, soll es — und welchem deutschen Österreicher

*) Rich. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", IV.

**) Vergl. E. Gordon Craig, „Die Kunst des Theaters", Verlag von Hermann Seemanns Nachfolger.

wäre dies nicht ein Herzenswunsch! — wieder eine führende Stelle unter den deutschen Bühnen einnehmen, dann sind die Bedingungen diese, in denen ich meine Ausführungen über das Burgtheater zusammenfasse: Sorgfältige Feststellung eines durchaus vornehmen, durchaus literarischen Spielplanes — Zusammenstellung und Erziehung eines vollkommen einwandfreien, nur aus vorzüglichen Kräften bestehenden Ensembles um jeden Preis — unerbittliche Durchführung eines einheitlichen Stiles — und Einschränkung des Ausstattungswesens auf das unbedingt Notwendige.

Sollten diese Forderungen mit eisernem Ernst und Zielbewußtsein durchgeführt werden, dann müßte sich zeigen, daß das Burgtheater eine Kunststätte würde, die von Einheimischen und Fremden allabendlich gefüllt wäre, ohne daß man zu unliterarischen, entwürdigenden, erniedrigenden und überflüssigen Kunststücken seine Zuflucht nehmen müßte.

Wenn ich mich dem zweiten, durch die Freigebigkeit des österreichischen Hofes erhaltenen Theater, der Hofoper, zuwende, so muß ich vor allem bekennen, daß ich mir hier als Nichtfachmann ein ausgreifendes und abschließendes Urteil, inwieweit diese Bühne ihrer kulturellen Aufgabe gewachsen sei, nicht zutraue. So viel dünkt mir wohl festzustehen, daß wir dem gegenwärtigen Leiter eine ausgiebige Pflege Richard Wagners zu danken haben und daß auch Mozart mit allen seinen Meisterwerken häufig auf dem Spielplan erscheint. Wenn manchmal allzu hitziger Übereifer an den geheiligten Urschöpfungen Änderungen und gewisse Neuerungen vornimmt, so sind sie sicherlich nicht gutzuheißen; doch ist die Vermessenheit, die sich an solches wagt, weil sie von Eifer für die Sache und weil sie von einer starken Persönlichkeit zeugt, immer noch sympathischer als die stumpfe Gleichgültigkeit, die sich mit verrosteten Auffassungen großer Meisterwerke begnügt und sie dabei selber verrosten läßt.

Wenig zu loben ist hingegen, daß es auch an der Oper eigentlich kein vollkommen feststehendes Ensemble gibt. Man könnte über dieses Haus als Wahlspruch die Worte aus der „Walküre“ setzen: „Gäste kamen und Gäste gingen.“ Bis auf wenige Kräfte ist das Ensemble in steter Veränderung begriffen, und wenn dies einerseits auf das Zusammenspiel unmöglich von günstigem Einflusse sein kann, so entspricht es anderseits auch nicht den Bedürfnissen des Publikums, das sich gern an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten gewöhnt, sich ihrer fortschreitenden Leistungen freut und teilweise auch um ihretwillen das Theater aufsucht.

Ich will nun die Ringstraße verlassen und ein wenig bei jenem Schauspielhause verweilen, vor dessen Toren das Denkmal Ferdinand Raimunds steht. Ja, ganz bezeichnenderweise steht Raimund vor dem „Deutschen

Volkstheater". Denn in diesem Hause ist Raimunds Geist fremd geworden. Gäbe es wohl einen schöneren Namen für ein Schauspielhaus, als den Namen „Deutsches Volkstheater"? Ein Theater für das Volk, also für jene Menge, die zu erobern die echte Kunst als ihre höchste Aufgabe betrachtet; ein Theater für das Volk! Heiliger Schauer erfüllt die Seele, wenn man des reichen Maßes von Empfänglichkeit gedenkt, die hier in den Herzen aufgestapelt ist und die dürstend wartet, daß sich ihr der Zauberborn der Poesie eröffne. Deutsches Volkstheater! Ein Theater für das Volk, in dem deutsche Kunst ihre Kraft und ihren Segen entfalten, in dem deutsches Wesen seine Sonne leuchten lassen sollte — ja, sollte, wenn dieses Theater seinen Namen in Ehren hielte. Wozu nur diese Sucht nach tönenden Titeln, die moralische Verpflichtungen auferlegen und deren Verheißungen man dann zu seiner Beschämung nicht einzuhalten vermag! An einem deutschen und an einem Volkstheater, das seinen Namen wie ein Programm mit auf den Weg bekommen und das diesen Namen bisher nicht geändert hat, müßten französische Unsittenstücke, wie jenes „In der Höhle des Löwen", das man dort in der vorletzten, oder wie der „König Kandaules", den man dort in der abgelaufenen Spielzeit aufführte, kein Unterkommen finden. Von welcher Art zum Beispiel das letztere Schauspiel ist, ersieht man aus wenigen unverblümten Worten der Einleitung, die der Verfasser, André Gide, seiner Arbeit voraussendet. Er sagt dort, „daß zu dem Erfolge eines Stückes besonders die sozialen, patriotischen und pornographischen ... Meinungen des Autors gehören". Der Berichterstatter der „Neuen Freien Presse" fügte dem bei: „Unter diesen sind nach dem Bilde, das „König Kandaules" auf der Bühne gibt, bei dessen Autor die pornographischen die stärksten. „König Kandaules" ist eine moderne Tragödie, nur modern im schlechten Sinne des Wortes, in der Art, jede Motivierung beiseite zu drängen, in der unvermittelt grellen Häufung roher Effekte, in der skizzenhaften Zeichnung, die jede sorgfältige Ausführung perhorresziert." *)

Und um solchen französischen Schmutz dem Wiener deutschen Volke vorzusetzen, haben, wie eine stolze Inschrift meldet, kunstliebende Wiener Bürger ein Deutsches Volkstheater gegründet!

Wie hingegen deutsche und österreichische Dichter hier behandelt werden, mag das Beispiel von Karl Schönherrs „Bildschnitzern" dartun, dieser meisterhaften, an antike Größe reichenden Tragödie, die man für den Anfang des Herbstes ansetzte, einen Termin, in dem bekanntlich alle Neuheiten noch verpuffen, oder das Beispiel des Einakter-Zyklus „Ruhmlose Helden" von Paul Busson, einer sehr beachtenswerten Arbeit, die in Hamburg einen

*) „Neue Freie Presse" vom 28. Jänner 1906.

schönen Erfolg errang und die man ebenfalls in einem so ungünstigen Abschnitt der Spielzeit herausbrachte, daß sie nach wenigen Aufführungen spurlos verschwinden mußte. Ein ähnliches Schicksal bereitete man dem unglücklichen Dreigestirn österreichischer Schriftsteller, die das Preisgericht im heurigen Jahre in nicht ganz einwandfreier Weise für den „Volkstheaterpreis“ vorgeschlagen hatte. Man brachte ihre Stücke, über deren Wert eben die Aufführung entscheiden sollte, im „*wunderschönen Monat Mai*“ — der bekanntlich die Leute ganz anderswohin lockt als ins Theater! Für Österreicher, die für sich nichts ins Treffen führen können als ihr ehrliches Streben, sind eben nur die Abfälle gut genug. Der Höhepunkt, der ergiebige Teil der Spielzeit, muß hier wie am Raimundtheater den Durchfällen des Herrn Rudolf Lothar vorbehalten bleiben!

Fast symbolisch hätte man die Schillerfeier des Volkstheaters nennen können. Da wurde das „Lied von der Glocke“ in der denkbar schäbigsten und geschmacklosesten Ausstattung und in einer lässigen, von falschen Betonungen wimmelnden Vortragsweise heruntergesagt, so daß es als eine wahre Erlösung empfunden wurde, als die Berufsschauspieler abtraten und Studenten, gestachelt von der echtesten Triebfeder aller wahren Kunst, von *Begeisterung*, „Wallensteins Lager“ zum besten gaben.

Das „Deutsche Volkstheater“ hat während der Dauer seines Bestandes auch schöne, literarisch wertvolle Abende gehabt. Seine schönste und größte Leistung überhaupt war die Aufführung von Björnsons „Über unsere Kraft“ im Jahre 1902. Aber, war's Ungeschicklichkeit oder Absicht? Auch dieses hochbedeutende Werk wurde erst vom *April* an gespielt, also zu einer Zeit, in der der Theaterbesuch schon sehr merkbar nachläßt und vom Wetter abhängig ist. Natürlich erreichten daher auch die Wiener Aufführungen beiweitem nicht die Zahl jener an anderen Orten und der Beweis war wieder einmal erbracht, daß das höhere, das literarische Stück in Wien „nicht zieht“.

In jüngster Zeit haben wir am „Volkstheater“ eine sehr achtbare, dankenswerte Vorstellung der „Lustigen Weiber“ des Shakespeare erlebt, eine sorgsam vorbereitete Aufführung voll tollen Lebens und sprühender Laune. Freilich setzte man sie wieder nur für Montage an — Montag ist bekanntlich einer der schlechtesten Theatertage — und, wie das hier bei klassischen Stücken üblich, „zu ermäßigten Preisen“. Folge: Schwacher Besuch, geringes Interesse, zwei oder drei Aufführungen.

Hoffen wir, daß nichtsdestoweniger diese Aufführung einen Schritt nach aufwärts bedeute. Der höhere Stil, das literarische Drama, die österreichische Dichtung sind in den letzten Jahren vom „Deutschen Volkstheater“ so sehr vernachlässigt gewesen, daß es ärger nicht mehr kommen könnte, und auch der einzige, der früher in den Jahresversammlungen des

„Volkstheatervereines“ eine Lanze für das höhere Drama einzulegen pflegte, Professor Dr. Emil Reich, ist stumm geworden. Wir aber wollen an dieser Stelle dem „Deutschen Volkstheater“ zurufen: daß es entweder seinen Namen wahr machen oder daß es ihn ablegen möge!

Und nun führt unser Weg zu einer anderen Stätte der Musen, die ebenfalls im Zeichen Raimunds stehen sollte, da sie ja seinen Namen trägt.

Das „Raimundtheater“ hat unter seinem ersten Leiter, Adam Müller-Guttenbrunn, entschieden einen schönen, teils auf das Schauspiel höheren Stiles, teils auf das gute ältere und neuere Wiener Volksstück gegründeten Spielplan besessen. Gegenwärtig hat diese Bühne jeden literarischen Ehrgeiz fallen gelassen und pflegt ausschließlich das moderne Volks-, das heißt das Tendenzstück. Denn, es muß offen ausgesprochen werden: das moderne Volksstück hat jene erquickende Harmlosigkeit, jenen sonnigen Humor und jene unschuldige Rührseligkeit, die dem älteren Volksstück eigen waren, abgeworfen, es ist zumeist ein bösartiges Stück, gemacht, nicht zu ergötzen, sondern zu verletzen. Als Hawels „Mutter Sorge“ erschien, war das besonders Wohltuende daran, daß hier rein menschliche Saiten anklangen und jede Tendenz beiseite blieb. Seither hat sich freilich der Dichter dieses Stückes eines Schlechteren besonnen. Und so wird von allen berufenen und unberufenen Volksstückschreibern fleißig in Verhetzung gearbeitet. Das Raimundtheater hat diesem unkünstlerischen Treiben seine Pforten weit geöffnet und stellt ihm ein sehr tüchtiges Schauspielerensemble zur Verfügung, von dem allerdings in letzter Zeit schätzbare Kräfte abgebröckelt sind.

Eine andere Bühne, deren Geschick mit dem Namen Müller-Guttenbrunns zusammenhängt, ist jene des „Kaiserjubiläums-Stadttheaters“. Auch die Geschichte dieser Bühne bietet einen Beleg dafür, wie sehr die Kunst von dem Hause abhängt, in dem sie ihr Heim aufschlägt. Das Kaiserjubiläums-Stadttheater ist ein übermäßig großes Haus, eines der größten Schauspielhäuser Wiens. Entsprechend seiner Größe wurde der Pachtschilling bemessen und von den Bewerbern um die Pachtung gesteigert. Daß aber dieses große Haus nur äußerst schwer zu füllen sei, wurde nicht veranschlagt. Und so mußte dieses Haus mit seinen hohen Instandhaltungs- und Betriebskosten und seinem schwankenden Besuch einem nicht besonders wirtschaftlich veranlagten, in seiner freien Bewegung beengten und von einem Teil der Presse in der wahllosesten Weise bekämpften Direktor zum Verderben werden.

Ich sage: Es ist schade, daß die Direktion Müller-Guttenbrunn ein solches Ende nehmen mußte. Denn dieser Mann war der einzige in Wien, der als Bühnenleiter literarische Absichten verwirklichen wollte, der einzige, der dem Drama höheren Stiles wieder einen Platz zu erobern suchte, der

einzige, der einheimische Begabungen unvoreingenommen zu fördern trachtete, der einzige, in dessen Haus die französische und französierende Schand- und Schundware nicht Eingang fand.

Hierüber dürfen uns die Mißgriffe seiner späteren Zeit nicht täuschen. Es hat sich bitter genug an ihm gerächt, daß er später seiner inneren literarischen Überzeugung untreu wurde und daß er unter dem Ansturme materieller Bedrängnisse die Zuversicht und den Glauben an sich selbst und sein Programm verlor. Wer das richtige Bild seiner Persönlichkeit gewinnen will, der darf nur die Leistungen seiner ersten Direktionszeit, nicht aber jene seines Niederganges ins Auge fassen.

Sein Nachfolger hat zwar dem literarischen Schauspiel jene Stätte leider fast gänzlich entzogen. Auch dort zeugen nur mehr die üblichen reizlosen nachmittägigen Klassikervorstellungen von entschwundenen besseren Zeiten. Aber dafür hat Rainer Simons eine Volksoper im besten Sinne des Wortes geschaffen, die einem wahren Bedürfnis entspricht und deren sehr achtenswerte musikalische Darbietungen unter Zemlinskys Leitung beweisen, daß nur eine gute, künstlerisch zielbewußte Führung, daß nur eine starke Hand erforderlich ist, um auch mit geringeren Mitteln Bedeutendes leisten zu können.

Was soll ich nun von den beiden Unternehmungen Josef Jarnos, dem „Theater in der Josefstadt“ und dem „Lustspieltheater“, sagen? Daß das „Theater in der Josefstadt“ seit vielen Jahren die Hauptherberge der Zote und der unverschämtesten Frivolitäten bildet, ist ja allbekannt und es hieße nicht „Eulen nach Athen“, sondern „Kröten in einen Sumpf tragen“, wenn ich darüber noch ein Wort verlöre. Daß dieses Theater keinerlei Kulturarbeit verrichtet, sondern jedem wahren Kulturfortschritt, der Veredlung, Verbesserung und Vervollkommnung heißt, hohnspricht, ergibt sich von selbst.

Einen geringen Fortschritt gegenüber dem Treiben seiner Geschäftsvorgänger möchte ich dem Direktor Jarno trotzdem zugestehen; nicht deshalb, weil er Künstler, wie Alexander Girardi und Hansi Niese, ihre Kräfte an blödsinnige Possen von Bernhard Buchbinder verschwenden läßt — sondern weil er durch die Einführung der sogenannten „literarischen Abende“ wenigstens das leise Dämmern eines literarischen Gewissens verrät. Freilich, was da geboten wird, hat manchmal mit der Literatur nur sehr entfernte Beziehungen und der selige Jantsch hat entschieden einen handfesteren Idealismus bewiesen, als er in dem ehemaligen „Fürsttheater“ nichts als Klassiker aufführte. Aber Jarno zeigt wenigstens ein löbliches Bedürfnis, mit der Literatur zu liebäugeln; er schämt sich, so ganz unliterarisch zu sein. Und wenn der gelungene Versuch, den er kürzlich mit Shakespeares „Was ihr wollt“ unternahm, seine Fortsetzung

findet, mögen wir vielleicht doch einer weiteren, wohltätigen Einschränkung der sich langsam ablebenden Lebemännerkomödien entgegengehen.

Die jüngste Wiener Schauspielbühne, das „Bürgertheater", ist wohl noch zu neu, als daß man sich über sie ein endgültiges Urteil erlauben dürfte. Dem literarischen Stück, dem höheren Schauspiel hat auch sie bisher wenig Raum geboten. Ihre stärksten Erfolge suchte sie während des ersten Spieljahres, mit dem Strome schwimmend, in Tendenz- und Sensationsstücken. Ihr sorgfältig nach einem gerundeten Zusammenspiel strebendes Schauspielerensemble wäre besserer und größerer Aufgaben wert, vor die es ja hoffentlich noch häufiger als bisher gestellt werden wird.

Die zwei Alt-Wiener Theater, das Theater an der Wien und das Carltheater, kommen für kulturelle Arbeit ebenfalls nicht mehr in Betracht. Jene Bühne, auf der einst die „Zauberflöte" ertönte, auf der Beethovens „Fidelio" und Grillparzers „Ahnfrau" zum erstenmal in die Welt traten, und jene andere, auf der Raimund und Nestroy sowohl als schaffende wie als darstellende Künstler die Wiener erfreuten, sind ganz und gar der Operette verfallen, und zwar jener schlimmen Sorte von Operette, von der auch heute noch das böse Wort gilt: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man." Wir alle sind ja Zeugen des Niederganges dieser heiteren Kunstgattung; sie ist von der Höhe, zu der sie Johann Strauß, Millöcker und Suppé geführt, tief herabgesunken und auf ihrem Gebiete tummeln sich Gedankenarmut, Witzlosigkeit und Unverschämtheit.

So stehen wir denn am Ende unserer Rundschau über die Theater Wiens, und was sie uns geboten hat, ist wenig des Schönen, viel des Unerfreulichen.

Wir sehen wenig kulturfördernde Arbeit und wir sehen dafür ein weitverbreitetes Spiel mit häßlichen und niedrigen Trieben.

Wir sehen überall den trüben Fluten berechnender Gewinnsucht und unreiner Sensationslust weite Schleusen eröffnet und wir sehen dem höherstrebenden Geiste den Weg zu den Herzen versperrt.

Wir gewahren, wie das Theater nicht mehr der Entrückung in das schöne Land der Poesie dient, sondern wie es zum gewöhnlichen Erwerbsgeschäft der schlimmsten Sorte geworden ist, das nichts nach ethischen Gesichtspunkten, nichts nach moralischen Verpflichtungen, sondern nur danach fragt, wie man klingende Erfolge am müheloseſten erzielt.

Und nun, nachdem ich an so manche Wunden, ich gebe es zu, ja ich hoffe es, mit unsanfter Hand gerührt, nachdem ich so manches Symptom der Krankheit und Fäulnis beim richtigen Namen zu nennen gestrebt habe, nun finde ich mich in der Rolle des Arztes, demgegenüber man sich nicht mit dem Ausspruch einer rücksichtslosen Diagnose begnügt, sondern den man auch nach Heilmitteln fragt.

Ich bin, Gott sei Dank, nicht der einzige, dem der Zustand unserer theatralischen Kultur mißfällt. Es ist vielmehr eine im langsamen Anwachsen begriffene Strömung wahrzunehmen, die sich immer lauter und stärker gegen die herrschenden Mißbräuche wendet. Schon erheben einzelne Tagesblätter Wiens nachdrücklich und immer wieder ihre Stimme gegen die herrschende Vernachlässigung aller edlen Aufgaben der Bühne. Und jüngst ist unter dem Titel „Der Bühnenleiter“ in Graz eine Monatschrift ins Leben getreten, die sich die Aufgabe stellt, zu einer „Renaissance des Theaters“ beizutragen. Ihren einleitenden Aufsatz schließt die erste Nummer dieser Zeitschrift mit den schönen, starken Worten: „Wir wollen ein reines, neues Theater und vor seinen Darstellungen erwachsen können aus dem gemeinen Zwang und Kummer alltäglicher Leiden zu den gewaltigen Erregungen, mit denen uns tragische Schicksale überströmen wie mit dem goldenen Lichte ewig gesetzlicher Erkenntnisse.“

In einem anderen Aufsatze dieses Heftes wird dem „Staatstheater“ das Wort geredet, es wird die Macht des Staates angerufen, sich auch der großen Kulturaufgabe anzunehmen, an deren Lösung die Schaubühne mitzuwirken hat.

Verstaatlichung der Theater: dies ist das Losungswort der Radikalsten unter jenen, die des Ekels vor der herrschenden Versumpfung voll sind. So hat der Schriftsteller Heinrich Müller diesen Ruf in einem 1903 erschienenen Heftchen erhoben, das den gesamten Theaterbetrieb verstaatlicht und die Schauspieler zu Beamten des Staates bestellt wissen möchte. Die Erörterung dieser Frage würde den Stoff eines selbstständigen Vortrages abzugeben vermögen und es ließe sich ebensoviel gegen wie für die Verstaatlichung geltend machen. Da ich aber auf dem Boden des Erreichbaren verbleiben möchte, muß ich gestehen, daß ich leider unserem Staate nach unseren bisherigen Erfahrungen viel zu wenig Sinn für die ungeheure Wichtigkeit der dramatischen Kunst zutraue, als daß wir in absehbarer Zeit von ihm ein tatkräftiges Eintreten für wohltätige Reformen erwarten könnten. Unser Staat fühlt sich gegenüber der Dichtkunst und dem Theater ausschließlich als Polizei und dabei wird es noch so lange bleiben, bis die Theaterfrage die Gemüter zu einer großen Volksbewegung aufgestachelt haben wird, die den Staat zwingt, sich mit geistigen Kulturfragen zu befassen.

Eine andere radikale Richtung unter den Idealisten — und sie darf auf Richard Wagner als ihren Patron verweisen — behauptet, es werde zuviel Theater gespielt und eine Veredlung der Bühne sei nur dann zu gewärtigen, wenn theatralische Aufführungen wieder zu Festen würden, wie sie es zur Zeit der Griechen waren.

Diese Auffassung befindet sich im vollen Rechte. Alles, was gewöhn-

lich wird, alles, was sich uns zu häufig bietet, verliert seine Weihe, seinen Reiz. Soviel wahrhaft Gediegenes, Gutes und Echtes wird nicht geschaffen, um damit zahlreiche Bühnen einer Stadt für alle Abende des Jahres zu versehen. Hier setzt dann die Spekulation ein, die unkünstlerische und mißbräuchliche Mittel wählt, um die durch die Alltäglichkeit des theatralischen Genusses abgestumpften Besucher allabendlich hereinzulocken.

Eine Einschränkung der theatralischen Spielzeit würde die Genußfreudigkeit erhöhen, würde die Auswahl des Besten unter den neuen Schöpfungen ermöglichen und würde dem sinnlosen und unnützen Theaterbesuch, der zum geistlosen Zeitvertreib herabgesunken ist, ein Ende bereiten.

Aber täuschen wir uns nicht: auch dies zu erreichen, bedürfte eines sehr mächtigen Anstoßes, einer geradezu erschütternden Umwälzung.

Wir wollen zunächst nicht so weit ausgreifen. Wir wollen kurz andeuten, wo eine Bewegung einzusetzen hätte, die immer unerläßlicher wird, soll nicht unsere theatralische Kunst ins Bodenlose versinken.

Es tut dringend not eine Reformation — nicht so sehr an den Gliedern, als an den *Häuptern*.

Den Bühnenleitern muß die Erkenntnis beigebracht werden, daß sie nicht in erster Linie Geschäftsleute, sondern in erster Linie Männer mit künstlerisch-literarischen Zielen zu sein haben und daß im Tempel der Kunst für Händler und Wechsler kein Platz ist.

Um diese Erkenntnis zu fördern, bedarf es vor allem der tatkräftigen Hilfe des *Publikums*. Jeder von uns möge in seinen Kreisen dahin wirken, daß alle Versuche der Bühnenleiter, Höheres und Besseres zu bieten, durch *eifrigen Theaterbesuch* unterstützt, daß aber alle jene schändlichen und geistlosen Mißbräuche der Bühne, die uns so oft geboten werden, nicht nur durch *Boykottierung*, sondern auch *im Theater selbst* durch rückhaltlose, laute und deutliche *Mißfallensäußerungen* gestört werden. Es hilft nichts, im Sacke die Faust zu ballen und zu schweigen; unsere Zeit fordert Kraft und Rücksichtslosigkeit im Zurückweisen, wie sie rücksichtslos und derb im Angreifen ist!

An eine Schichte des Publikums möchte ich mich aber noch ganz besonders wenden; es sind dies die höchsten, es sind dies die allerhöchsten Kreise, deren Beispiel auch in unseren Tagen noch vorbildlich und tonangebend wirkt. Ein großes Verdienst um die Kunst, um die Kultur vermöchten sich diese Kreise zu erwerben, wenn sie so häufig als möglich die literarisch-ernsten Abende, die Abende des höheren, des historischen Schauspieles in den Theatern durch ihre Gegenwart auszeichnen würden. Kaiser Wilhelm hat das „Berliner Theater“ seit seiner Eröffnung oft und oft besucht, und zwar fast nur bei Aufführungen klassischer und historischer Schauspiele; er hat sogar Proben dort beigewohnt und durch seine ein-

dringliche Kenntnis Shakespeares und Schillers die Theaterleute geradezu verblüfft. Wie anfeuernd, wie richtunggebend wirkt solch ein Beispiel!

Eine weitere starke Hilfe vermag den Bestrebungen der Idealisten die *Kritik* zu leisten. An ihr, deren Einfluß ich bereits früher gekennzeichnet habe, ist es, nicht nur erziehlich auf den Geschmack der Leser, sondern auch anregend auf die Tätigkeit der Bühnenleiter zu wirken. In der Macht der Presse läge es daher, einen Wandel anzubahnen, und wenigstens jener Teil der Kritik, der von der Fäulnis der Kameraderie und von der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes noch nicht angekränkelt ist, sei gebeten, auszuharren und den gerechten Kampf mit allen Waffen rücksichtslos fortzusetzen.

Wir haben in Wien vornehme literarische Vereine, wir haben zum Beispiel einen *Goethe-Verein* und eine *Grillparzer-Gesellschaft*. Diese Vereine führen ein stilles Dasein, geben alljährlich Bücher heraus und halten einige mehr oder minder erfreuliche Vortragsabende. Sie balsamieren ihre großen Toten sorgfältig ein und halten ihr Gedächtnis durch gelehrte Arbeit hoch in Ehren. Aber wer dem Dichter die höchste, wer ihm die schönste Ehrung erweisen will, der muß trachten, ihn *lebendig in seinen Werken* zu erhalten. Die Werke eines Dichters in Tausenden von Büchern unter das Volk verbreiten, die Werke eines Dichters immer und immer wieder von der Bühne herab sprechen lassen, heißt, seinem Andenken wahrhaft dienen. In dieser Richtung aber läßt sich leider bei unseren literarischen Vereinen keinerlei Tätigkeit wahrnehmen. Und doch wäre es gerade an ihnen gelegen, den Hebel anzusetzen und ihren gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Einfluß in die Wagschale zu werfen, daß die großen Dichter nicht von kleinen Theaterdirektoren totgesagt werden.

Ich bin kein Vereinsgründer, ich bin kein Agitator; aber wäre ich das, ich würde einen neuen Verein ins Leben rufen, eine *Liga zur Bekämpfung des Mißbrauches der Bühne*. Und diese Liga sollte all den stillen Ingrimm so vieler zur Entfaltung bringen, die unter den jetzigen Theaterverhältnissen das Beste der Kunst leiden sehen; diese Liga sollte ohne Unterschied der Partei hoch und niedrig, reich und arm, kurz alle umfassen, denen es eine ernste, heilige Sache um die Kunst ist; diese Liga sollte sich vor allem an das Volk wenden, in dem noch mehr wahrer Idealismus, noch unendlich mehr Begeisterungsfähigkeit für das Gute und Schöne lebt, als mancher, der das Volk nicht kennt, sich einbildet.

Diese Liga hätte nicht nur durch Wort und Schrift, durch Vortrag und Flugblatt und durch persönliche Einflußnahme, sondern auch durch die *Tat* alle wertvollen künstlerischen Bestrebungen der Bühnen zu fördern und allen kulturwidrigen und mißbräuchlichen Erniedrigungen der Bühne entgegenzutreten. Sie hätte vor allem dafür zu sorgen, daß die Meinung

des anständigen, bildungsfreundlichen und künstlerisch gesinnten Teiles des Publikums im Theater ebenso nachdrücklich laut werde, wie bisher der gedankenlose Beifall der seichten Vergnügungsfreunde und der parteiische Eifer der bezahlten und nichtbezahlten Clique und Claque.

Zur Wappenblume dieser Liga aber wollten wir nicht eine Nelke oder eine Kornblume oder eine Tulpe, nein, wir wollten den Lorbeer wählen, jenen bitteren, aber unverwelklichen Lorbeer, dessen Doppeleigenschaft uns das Wesen der wahren Kunst und ihrer Diener symbolisiert.

Und so wollen wir wünschen, daß auch in unserem Wien die Kunst, die hier eine bittere Gegenwart durchzumachen hat, trotzdem dank ihrer Unverwelklichkeit in die Zukunft hinübergerettet werden möge.

„Kein Schmerz ist", wie Dante sagt, „größer als die Erinnerung an glückliche Zeiten im Elend."

Auch in unserer Stadt hat die theatralische Kunst eine glanzvolle Vergangenheit hinter sich und Schmerz ergreift uns, wenn wir inmitten unseres theatralischen Elendes ihrer gedenken.

An uns allen ist es, mitzuwirken, daß dieser traurigen Gegenwart eine schönere Zukunft entwachse.

Ganz elend ist ja nur, wer keine Zukunft mehr vor sich sieht.

Wann aber wäre auf dem Gebiete kultureller Arbeit der Augenblick, in dem man es wagen dürfte, zu behaupten: Es gibt hier keine Zukunft mehr?

Darum: An die Arbeit für die Kunst! An die Arbeit für den Geist! An die Arbeit für das Göttliche! An die Arbeit für die Menschheit!







